د. أبواليزيد الشرقاوي

نهاية الشعرية العربية

التقشف البلاغي

الكتاب: نهاية الشعرية العربية.. التقشف البلاغي

الكاتب: د. أبواليزيد الشرقاوي

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

الشرقاوي ، أبواليزيد
نهاية الشعرية العربية.. التقشف البلاغي / د. أبواليزيد الشرقاوي
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٣٥ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٤ – ٥٣٦ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١١٤٦٢ / ٢٠٢٢

نهاية الشعرية العربية

التقشف البلاغي



المقدمة

في ثمانينات القرن الماضي حدث "انفتاح ثقافي – نقدي" على مناهج الفكر النقدي الأوربي, ووقعنا أسرى "وهم الحقيقة" بعد أن اقتنعنا بالمركزية الغربية, وأن قمة النظريات والعلم والفكر إنما كل ذلك نتاج الغرب, فأصبح كل جهدنا متمثلا في "الاستشهاد" بالمقولات الغربية على كل ما نقول.

أنتج هذا الموقف زخما نقديا, وصل إلى حد "الانفتاح النقدي العربي" فشاعت النظريات والمداخل شيوع النار في الهشيم, لكن العقبة تمثلت في أن كل هذا كان كلاما نظريا, لم يرافقه جهد نقدي تطبيقي يقنع بجدوى هذا "الانفتاح النقدي", ويمكن أن تراجع ذلك من خلال كم الكتابات الهائل حول مدخل نقدي ما, وابحث فيه عن جهد تطبيقي, ستكتشف المفارقة الصارخة بين النظرية والتطبيق, وربما كان النقد التفكيكي خير مثال على ذلك, فبإمكانك الوقوف على آلاف الدراسات عن التفكيك ترجمةً وتأليفا, ستجد فيها مداخل ثقافية ممتعة عن التفكيك وتاريخه ومشروع تفكيك المركزية الأوربية والجدل حول مصطلحاته المربكة مثل الإرجاء والاختلاف, وكيف نحت جاك دريدا مصطلحاته المستعصية على الترجمة العربية, وعشرات النقاط الفكرية التي يثيرها الحديث عن التفكيك, وستجد دراسات جادة ومقنعة جدا حول هذه النقاط الخلافية, لكنك في ذات اللحظة إذا فتشت عن دراسة نقدية تفكيكية حقيقية يمكن

أن ترفعها وتقول مطمئنا: هذه دراسة نقدية تفكيكية ستجد صعوبة ومشقة, فبعض الدراسات تقترب بصورة ما من التفكيك لكنها ليست دراسة تفكيكية بالمعنى المذهبي. وهذا نموذج على غياب البعد التطبيقي من نقدنا المعاصر.

في هذا السياق تأتي قيمة هذه الدراسة لأنها تبتعد تماما عن هذا الجدل الثقافي الممتع والشائق, وتدخل مباشرة إلى مجابهة النصوص الشعرية, تحاول "نقدها", وهذا هو الهدف الحقيقي من الجهد النقدي.

أضف إلى ذلك الخلطَ الذي وقع فيه نقادنا المعاصرون وهم يتحركون بين الأشكال الشعرية الثلاثة: الشعر العمودي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر, بنفس الرؤية والمنهج, دون إحساس بأن كل شكل شعري له جمالياته, ومن ثم يجب أن تختلف الإجراءات النقدية باختلاف الأشكال محل الدراسة, وربما تكون هذه الفكرة الساذجة هي التي أحدثت هذا الارتباك النقدي السائد, فتجد الناقد يتعامل مع الشعر الحر بنفس منطق تعامله مع الشعر العمودي أو قصيدة النثر.

من هنا تنبع قيمة هذه الدراسة لأنها تحاول تأسيس الإجراء المنهجي التطبيقي للتعامل مع شعر التفعيلة وقصيدة النثر, بناء على ما وصل إليه الشكلان من تطوير, فتقف امام نصوص مختارة للكشف عن جمالياتها كما تبدّتْ فيها, مبتعدةً –تماما– عن الاستعراض الثقافي

الفصل الأول

الموقف من التراث والشعرالحر

الجيل الرئيس وتأسيس القطيعة مع التراث

يبتدئ العصر الحديث عام (١٧٩٨) مع قدوم الحملة الفرنسية. وسرعان ما بدأ الأدب العربي الحديث مع ظهور البارودي (١٨٣٩- ١٩٠٤)، ومن بين بدء تأليف البارودي شعره إلى اكتشافه ليصبح تيارا مؤثرا في الوسط الثقافي العربي فترة لا تقل عن خمسين سنة. وهذا معناه أن البداية الحقة للشعر العربي الحديث تبدأ مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لتصبح محسوسة في الربع الأخير من ذات القرن مع ظهور أحمد شوقي وريث البارودي.

لكن متى يبتدئ النقد الحديث؟ تشير الدراسات المنجزة الى أن مناهج الأزهر ودار العلوم كانت تقومان بتدريس الأدب ولم يتوقف الدرس الأدبي فيهما، لكن بقايا الكتب التي وصلتنا وعلى رأسها "الوسيلة الأدبية" للمرصفي تؤكد أن منهج الدراسات الأدبية فيها كان امتدادا - وإن بصور متعددة - لمنهج "المجالس" و "الأمالي"، حيث يتم التعامل مع "نص"، وهذا النص يمكن الولوج إليه من مداخل متعددة، إحداها المدخل الأدبي، ومفهوم "الأدبية" هنا يتسع لما نسميه نحن اليوم "ثقافة"، حيث يتمدد ليشمل كل فروع المعرفة، ولعل هذا يظهر جليا من التأريخ الأدبي في هذه الحقبة الذي يتحدث عن "تاريخ آداب اللغة العربية"، "آداب" بالجمع، وإذا أمعنا النظر في المحتوى سنجده يضم فروع الثقافة الإسلامية بما فيها الشعر والبلاغة والنقد، و ... ، الخ.

يبتدئ النقد الحديث مع قرب انتهاء القرن التاسع عشر، فتظهر الكتب التي تجعل عينها على الآداب الأوربية نتيجة التأثر بالنقد الأوربي، ويتم تقديم دراسات واعدة - وقتها - وطموحة جدا لتحرير الفكر الأدبي من

هيمنة الدرس النقدي التراثي وريث المجالس والأمالي، وتشير هذه الدراسات صراحة إلى مأزق التطوير بالتخلص من هيمنة الفكر السائد، كما في مقدمة قسطاكي الحمصي، لكتابه (منهل الوراد) والذي يصف الاختلاف التام بين ما يأمله وما هو قائم، ولما كان المأمول وفق التراث الأوربي فقد ظهرت المشكلة، يقول: "كل ما كنت اطلعت عليه من كتب هذا الفن في اللغة الفرنسوية، لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية، إلا من وجه خفي إجمالي، وطرف ذهني خيالي، فإن جميع ما قرأته لجهابذة هذا الفن المشهورين مثل سنت بوف وريتان تين وفرديناان برونتير وإميل فاجيه وجول لوميتر وأدولف بريسون وغيرهم من المعاصرين لا يتعدى نقد مؤلفات ومصنوعات ومؤلفين ومتفننين"[1]. ويمكن استكشاف تباعد الواقع والطموح من خلال مراجعة الاسماء التي اعتمدها منطلقا لدراسته عن تاريخ (علم الانتقاد) كما يسميه.

ومع الوقت تهيمن هذه الدراسات وتكوّن تيارا ثقافيا يمكن القول إن نهايات القرن التاسع عشر تشهد البدايات الحقة لنشوء نقد أدبي عربي حديث وبسبب التأثر بالنقد الفرنسي، وإن لم يختف النقد القائم على أصول تراثية.

وبظهور العقاد وجيله يتأكد وجود هذا التيار، بعد أن اعتمد على المنجز النقدي الانجليزي، وهذا ما تؤكده الدراسات الجادة التي تذهب بعد استقراء التاريخ إلى "أن النقد المصري تأثر بالنقد الفرنسي أولا، ثم اتصل بالنقد الانجليزي، وتأثر به مع ظهور الرومانسيين،.. ، [فإذا أضفنا إلى ذلك ما] صرح به النقاد المصريون أنفسهم أنهم عرفوا شيئا ما من النقد

الألماني والروسي وغيرهما، غير أنهم لم يعرفوه مباشرة، وإنما بواسطة اللغتين التين عرفوهما، والإنجليزية خاصة[٢]، وبسبب من الاعتماد على التراث النقدي الاوربي حاول أصحاب هذا الاتجاه أن تكون لهم الهيمنة من خلال معارك نقدية تعيد إلى الذاكرة معارك "القديم والمحدث" في التراث، مع تطوير دلالي في اللفظين، فيصبح القديم متعلقا بالتراث العربي في كل عصوره من الجاهلية إلى القرن العشرين، ويشير الحديث إلى التراث الأوربي في كل عصوره بدءا بالتراث اليوناني وحتى القرن العشرين. وعلى سبيل المثال نشير إلى "المعركة التي كانت بين الرافعي والعقاد، .. كانت معركة شرسة وحامية. وقد كان الرافعي يمثل بأشعاره ونقوده المدرسة المحافظة البيانية وكان العقاد يمثل بأشعاره ونقوده أيضا مذهب المجددين أو الابتداعيين الذهنيين من الشعراء والنقاد" [٣]. وبمرور الوقت تتأكد هيمنة "النقد الحديث" ويتراجع "النقد القديم" بسبب العقاد واعتداده بموهبته وسطوة تياره النقدي "االديوان" وإشارته الملحة إلى أساتذته الأجانب، والتي لا يمل من ذكرها كما في قوله، عن نفسه هو وجيله: "الجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الأدب العربي الحديث؟ فهي مدرسة أوغلت في القراءة الانجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الانجليز، لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى"[٤]، ولعل هذه المرجعية

الثقافية التي يعلنها هي التي تقف وراء اعتماده على نقاد إنجليز في ترسيخ فكرته النقدية المستمدة من النقد الرومانسي أساسا.

خلال تأكيد هذه الأفكار النقدية استطرد العقاد، وجيله، إلى أفكار نقدية أحدثت جلبة نقدية وقتها، ساهمت في إثراء الموقف النقدي. أشار العقاد إشارات طليعية إلى عدم جدوى تكرار قافية واحدة، بل أحيانا يصرح بعدم جدوى الوزن الموحد، كما نجد ذلك واضحا في تقديمه لديوان المازني وفيه يشير باستحسان الى ما وجده القراء في ديوان عبد الرحمن شكري من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، واعتبر ذلك ليس "غاية المنظور من وراء تعديل الاوزان والقوافي وتنقيحها. ولكنا نعده بمثابة تهيئ المكان لاستقبال المذهب الجديد، إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل"، وكان هذا رأي شكري والمازني والذي ذهب في ذلك مذهبا حين اعتبر الشعرية هي الاساس، فإذا تحققت الشعرية فلا حاجة للشكل الذي تخرج فيه، وقال "يوجد الشعر في المنثور كما يوجد في المنظوم، إذا أحدث تأثيرا في النفس"[٥]، صحيح أن العقاد وزملاءه لم يتوقفوا عند هذه النقط طويلا، بل يمكن ان نجد اشارات صريحة متناثرة هنا وهناك تدعو لاطراح التزام البحر الواحد والتزام تواتر القافية بل تدعو لاطراح القافية ذاتها، ولكن الإشارات الكثيرة ليس فيها بيان توضيحي، والذ ي يعنينا أنها اعتراف موثق وأكيد باستعداد العقاد، ورفاقه، لأن تتغير صورة الشعر "الحديث" عن الصورة التراثية الموروثة.

وجدت إشارات العقاد استثمارا لدى شعراء مدرسة أبولو، وتطورت إلى تأكيدات على إمكانية أن يتواجد الشعر بدون قافية أو وزن، كما قال

أحمد زكي ابو شادي في ديوان "أطياف الربيع" صراحة: :ليس حتما أن يكون الشعر نظما ولا أن يكون مقفى"، وهذا انسلاخ كامل عن الصورة الذهنية الموروثة عن الشعر التراثي: "الشعر كلام موزون مقفى"، ولأبي شادي تأكيدات دالة في هذا الصدد، مثل قوله في مقال نشره في مجلة ابولو ص١٢٢٥، يقول: "لا فائدة من التشبث بتعريف محلي أو قومي للشعر بل يجب ان يكون التعريف الصحيح مستمدا من أسمى ما بلغ إليه الفن من تحليل لروح الشعر ومعناه ومبناه، ومتى آمنا بذلك اصبحت مسألة القافية وتنويع البحور ومزجها أمرا ثانويا، لأن الشاعر الناضج الشاعرية المتمكن من اللغة الصافي الطبع، لا يجوز أن نلقي عليه دروسا في كيفية استعمال القوافي والبحور، فله من طبعه الشعري خير ملهم ودليل، وأن المعاني الشعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللفظي، وليس الثوب هو الذي ينبغي أن يسيطر عليها، إن الحرية جزء أصيل من الفن بل أساس عظيم له، والتطور الفني للشعر في أمم شتى أظهر لنا أن هذه الحرية المهذبة تعطينا من روائع التعبير الشعري ما لا تظهر به في الشعر المقفى، والمقيد ببحر معين" أ . هـ

كانت هذه إشارات التقطها الأدباء وبدأ الانسلاخ من الموروث النقدي يترسخ، متمثلا في تجريد الشعر من الوزن، و "لقيت القوافي الهجوم الأعظم من النقاد الرومانسيين، بدءا بشكري وانتهاء بأبي شادي مع دخول العقاد ورمزي مفتاح وطه حسين معهما، ولم يكتفوا بذلك الهجوم، بل نظم بعضهم الشعر الذي استغنى عنها وسموه الشعر المرسل[٦].

وكما كان لهذه الأفكار التقدمية أنصارها، فقد وجدت من يعتبرها

إهدارا للثقافة، ويكفي الرجوع إلى كتابي الرافعي الشهيرين: "على السفود" و"تحت راية القرآن"، ففي رده على تجديد العقاد وطه حسين متسع لاستكشاف ذلك، كما نشرت مجلة أبولو تحذيرات عنيفة لمن يتبنى هذا المسلك كما في هذه الصرخة من هؤلاء الذين "لا يتمسكون بالقوافي، وأخشى أن يجيء اليوم الذي لا يتمسكون بالأوزان بل إنهم ليرسلون القصيدة الواحدة من أوزان متعددة بل إنهم ليكتبون القصائد الطوال في أية ناحية من نواحي الشعر بالقوافي المزدوجة" (٧).

ولسبب مبهم، يمكن الزعم أنه جاء نكاية في سرعة استجابة مدرسة ابولو لهذه الأفكار، تراجع العقاد شخصيا عن دعوته لتطوير الشعر العربي بالخروج على قافيته وأوزانه، الذي "ما لبث أن عدل عن هذا الموقف، متعللا بأن الأذن العربية لم تستطع أن تستسيغ هذا النوع من الشعر ولن تستسيغه"، ولقي تراجع العقاد استحسان فئة من الأدباء والنقاد، فزاد من التصدي لهذا الانطلاق نحو شعر يكسر تقاليد الوزن والقافية الموروثة.

كان لظهور مجلة أبولو (١٩٣٢) الدور الرئيسي في تقليم أظافر مدرسة الديوان الشعرية، وسحب الدور الريادي منهم، وشَعَرَ العقادُ وأنصارُه أن الزمن لم يعد لهم، فتراجعوا إلى خندق "التراث" يحتمون به، وانضووا ضمن المدافعين عن "القديم". "صدر من مجلة ابولو أربعة وعشرون عددا على مدى عامين[سبتمبر ١٩٣٢- ديسمبر ١٩٣٤] ضمت ثلاثة آلاف صفحة، احتوت على اكثر من سبعمائة قصيدة وقطعة ومنظومة، إلى جانب أربعمائة وخمسين دراسة تحلل وتنقد، شارك في المجلة أكثر من ثلاثمائة قلم لأدباء وشعراء بعضهم كان معروفا والبعض الآخر

كان مغمورا" [٨] ، لكن أثرها لم يتوقف مع توقف المجلة، بل امتد إلى نهاية النصف الأول من القرن العشرين تقريبا، فتشهد الفترة من (١٩٣٢-١٩٤٥) نشر أكثر الدواوين الشعرية التي استلهمت أفكار العقاد وأنصاره، والتي ذابت وتبناها أنصار مدرسة أبولو، فتجد من الأسماء: ابو شادي وجميلة العلايلي والسحرتي والشابي والصيرفي وناجي وصالح جودت وعلي محمود طه وغيرهم.

لقد كانت غزارة الأفكار النقدية التي غرسها العقاد وزملاؤه في البيئة الشعرية الحديثة أقوى من أن يوقفها تراجع العقاد، أو انسحاب مجلة أبولو، فاستمرت المحاولات في اتجاه أكثر طموحا وحداثة، فكان "الشعر الحر"، والذي يؤرخ له من العام (١٩٤٨)، لتعود معركة جديدة يجد العقاد فيها متسعا لشن غارة شعواء على فئة جديدة، وتشيع له عبارات هي بنصها موجودة في رد أتباعه على أنصار مجلة أبولو، كما في قول حسن الحطيم من مقال بعنوان (أبولو في الميزان): "... الشعر النثور ولماذا لا يكون النثر المشعور؟ ... إنكم تحت شعار التجديد تريدون أن تمزقوا كل قاعدة، وتهتكوا كل تقليد، ... ، هل من ضرورات الثقافة الأوربية أن نحيد عن كل ما هو شرقي أو عربي أو مصري؟ وهل من الذوق أن نعبث بالذوق العربي كل عبث؟" [٩].

لعب العنف الثقافي الذي أفرغه كبار الأدباء ـ مثل العقاد ـ على شباب الشعراء مثل صلاح عبد الصبور، دوره في إحداث قطيعة معرفية وثقافية بين الجيلين، فترك شعراء الشباب كل هذا الموروث واتجهوا بأنظارهم صوب الشعر الأوربي المعاصر ـ لهم ـ ، واصبح هو النموذج والقدوة. وقد ترك لنا

شعراء الشباب ـ بعد أن نضجوا ـ كتابات عن تجاربهم الشعرية، فكتب صلاح عبد الصبور والبياتي وأدونيس ونازك وغيرهم، إما كتابا كاملا يشرح هذه التجربة كما في (حياتي في الشعر لصلاح عبد الصبور) و(تجربتي الشعرية للبياتي)، أو إشارات تصلح لأن ترسم صورة حياتهم الشعرية كما عاشوها، وما يعنينا هو أن كل واحد منهم يعترف بأنه تلميذ وفي للشعراء الأجانب، مع التنبيه على إقرارهم بأبوة إليوت الشعرية لهم جميعا.

وإذا أخذنا كلامهم عن انتمائهم الثقافي مأخذ الجد تبدو القطيعة مع التراث حاضرة، إما بصورة مراوغة، وإما بصورة فجة. ومن الصور المراوغة لحضور التراث الغربي في تجربة الشعر الحر ملاحظات صلاح عبد الصبور حول تحديد "الموقف" من التراث. وفي (حياتي في الشعر) عرض ناضج لعلاقة الشاعر بالتراث، وتحديد مفهوم التراث. لا ينطلق هذا العرض من النقطة القديمة القائمة على وضع الشعر العربي في موقف تضاد مع الشعر الأوربي، ومن ثم المحاكمة، والدفع الى اختيار واحد من الاثنين، فهذا وضع مغلوط للقضية، بتصوير الأمر كما لو كنا مجبرين على ان نختار بين الشعرين، ومن ثم ينسحب اختيارنا الى التراث الذي يدعمه: عربي أو أجنبي؟. إن صلاح عبد الصبور يتحدث عن "التجربة الإنسانية" في عمومها. وهذه التجربة يساهم فيها "الإنسان" عموما، مهما كانت لغته، أو زمنه. ومن ثم فإن تجربته الشعرية نتاج تلاقح أفكار عديدة: من الشرق والغرب.

تنبع تأملات صلاح عبد الصبور من النظر إلى "الإنسان" باعتباره هو "الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يعي ذاته ... وليس تاريخ المعرفة

الإنسانية، بأوجهها العقلية والحدسية والتجريبية إلا تاريخ هذا التأمل الإنساني في ذاته .. والذات هنا تصبح محورا أو بؤرة تصوّر الكون وأشيائه، ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقته بهذه الأشياء(١٠). ومن ثم تأتي آراء صلاح عبد الصبور مدعومة بكلام أرسطو والمتصوفة العرب وفرويد وأفلاطون، ويتجاور إليوت مع السراج الطوسي والقشيري جنبا إلى جنب في وعي صلاح عبد الصبور.

ويمكن تلمس "رحلة" البحث عن "المصادر" لدى البياتي ضمن ما كتبه في تجربته في الشعر، الذي يقرر أن جوهر مشكلة التجديد الشعري ليست كامنة في "الثورة على العروض والقوافي والأوزان" كما يظهر للوهلة الأوى، ولكنها "قائمة في وجود الشاعر أو عدمه. وإن وجود الشكل الشعري لم يمنح مدعي الموهبة قبسا واحدا من نار بروميثيوس"، ولتحقيق "وجود" الشاعر ـ بالمعنى الوجودي ـ فلا بد له من انتماء. فأين يضع قدميه؟.

حاول البياتي ـ كما يقول ـ أن يؤسس "وجوده" على ماضٍ فانتقى ما رآه حسنا من التراث العربي، واطّرح معظمه لأنه عقيم. وكانت رحلة بحثه في التراث "مؤلمة معذبة لأنها كانت قراءة البحث عن شيء مفقود لا أحسه ولا أعيه (والكلام له)، فكان أن نجوت من الوقوع فريسة في شراك تأثيرها الكلي". ومن ثم اقام علاقة وئام مع أخلاط الشعراء الذين انتقاهم، مع بعد الشقة بينهم في المكان والزمان والتوجه، يقول: "ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الجامي وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار والخيام وطاغور. لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن

حقائقه الكلية من خلال تجربة المتصوفة الممتزجة بالرؤيا الشعرية النافذة. ثم كان هناك شعراء معاصرون ومحدثون: أودن ونيرودا وإيلوار وناظم حكمت ولوركا واسكندر بلوك ومايكوفسكي. لقد استوقفتني أشعار هؤلاء لأن اشعارهم، ... ، تحمل قدرة النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤيا من تصور نفس الإنسان المعاصر لذاته ولواقعه"(١١).

إن المحصلة النهائية التي قادت إليها استبصارات هذا الفريق الثاني تمثلت في ضرورة ربط الشاعر بتراثه الإنساني والعالمي، منذ خلق الله الخلق إلى اليوم، وإزاء هذا التراث "الشمولي" يمارس كل شاعر حقه في انتقاء ما يحب وترك ما يكره. يدخل في ذلك التراث العربي على قدم المساواة مع اي تراث أجنبي آخر(١٢).

وخلال هذه الموجة مثلت نازك الملائكة الصورة الموروثة عن (الناقد ـ الرجعي)، بارتدادها التام عن كل ما بشرت به، وهي التي ينسب إليها بعضهم فضل ريادة تأسيس هذا التيار بقصيدتها "الكوليرا" عام ١٩٤٨، وحاولت أن تتقمص دور الخليل لتؤسس عروض الشعر الحر في كتابها الذائع "قضايا الشعر المعاصر"١٩٦٢، لتقول في عام ١٩٦٧: "إني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سوف يتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية"، في مقدمة ديوانها "شجرة القمر".

هنا حدثت القطيعة المعرفية بين جيلين يمثلان القرن العشرين، وبدا كما لو كان وجه جديد للجدل الثقافي القديم المتجدد في النقد العربي "الصراع بين القدامى والمحدثين"، ويمكن بكثير من التجوز أن نقول إن

القدامى مثلوا كل المثقفين الذين ظهروا قبل (١٩٥٠) أو من عاش مؤمنا بنفس الفكر النقدي والأدبي الذي ظهر في مصر حتى ١٩٥٠، ومثّل المحدثون أجيال المثقفين من بعد ١٩٥٠، أو من تبنى فكرهم. وكانت الأحداث تتسارع بخطى غير محسوبة، فشهد "تيار المحدثين" الجدد انقسامات متوالية، وزعتهم على عقود، فظهر جيل السبعينات والثمانينات، ..الخ، أو إلى مدارس فنية، مثل الحداثة وما بعد الحداثة، أو بحسب نوع الكتابة مثل الشعر الحر وقصيدة النثر، وغير ذلك من تقسيمات لم تقدر على استيعاب الأدباء.

يجمع بين كل هذه الأجيال من بعد ١٩٥٠ أنها لا تعوّل كثيرا على المنجز الثقافي النقدي قبل ١٩٥٠، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال إلقاء نظرة على مصادر أي كتاب نقدي حديث، فلن تجد ـ إلا نادرا ـ إشارات إلى مراجع هذا الجيل الذي كتب قبل ١٩٥٠، وقد تمت الإشارة إلى ذلك صراحة في المناسبات النقدية التي أقامها بعض المثقفين وطرحوا السؤال: ماذا يتبقى من العقاد؟ أو من طه حسين؟، وذلك بعد مرور زمن محدد على وفاة طه حسين(٤٠سنة)، والإجابات كانت صادمة،إذ تحوّل طه حسين إلى مجرد أثر ثقافي لم نعد نستلهم أعماله في إبداعنا المعاصر، صحيح أن هذه الأعمال لعبت دورها التاريخي يوم تأليفها وأحدثت حراكا نقديا وثقافيا وأنشأت خصومات ومعارك أدبية، لكنها آلت ـ في النهاية ـ إلى السكون، وتحولت إلى "ذكرى ثقافية" شأن موضوعات عدة كانت ملء السمع والبصر ذات يوم في تاريخنا الثقافي ولم نعد نقف عندها إلا من باب التأريخ لمجريات أحداث تركت "ذكرى ثقافية" في زمن ما، مثل: فتنة خلق

القرآن، والجدل المذهبي حول مرتكب الكبيرة، أو المسئولية الأخلاقية للإنسان عن أفعاله، فيما هو معروف باسم الجبر والاختيار، مثلا.

يمثل الطاهر أحمد مكي علامة في الجيل المنتمي ثقافيا إلى هذا التيار الذي أدار وجهه لتقلبات الحركة الشعرية بعد ١٩٥٠. ويمثل كتابه (الشعر العربي المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته) علامة على الفُرْقَة الثقافية الحديثة. وهنا ينبغي التنبيه على عدة إشارات في مقدمتها، ذيوع الكتاب وتداوله واشتهاره، فمنذ العام (١٩٨٠) حتى أحدث نسخة وقعت عليها (٢٠١١)، تم طبعه تسع مرات في واحد وثلاثين سنة، مما يعني أن نفرا من أعلام هذه المدرسة ما يزال له حضور نسبي في الحياة الثقافية المعاصرة، فما تزال مؤلفات مندور وغنيمي هلال ـ مثلا ـ مقروءة، برغم غلبة الضباب الذي يغطي إبداع هذا الجيل، وكل محاولات طمس الاستفادة منه.

ثانيا: اتساع المدى الثقافي لهذا الجيل، إذ يتسمون بالموسوعية والثقافة الموسعة، فإذا كنا نجد نقاد اليوم يتخصص الواحد منهم في "درس" وحيد من دروس النقد، مثل السيميولجيا أو السرد أو التداولية، ويجعل همه ووكده محصورا في هذا المجال، فإن أساتذتنا من هذا الجيل ينوعون من مصادر ثقافتهم واهتمامهم وإبداعهم بصورة واضحة. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال إبداع الطاهر أحمد مكي، الذي يغطي الأدب العربي من العصر الجاهلي مرورا بالعصور الأدبية القديمة كلها من خلال كتابه الذائع "دراسة في مصادر الأدب"، الذي كتب له الله الذيوع والتأثير في هذا النوع من المؤلفات فتجد عشرات الكتب الشهيرة مسلوخة من هذا الكتاب، أو مقلدة له، أو سائرة على نهجه، إضافة إلى عديد الكتب التي تنقل عنه ولا تشير.

وإذا كان الطاهر أحمد مكي قد جال في التراث الجاهلي من خلال كتابه "امرؤ القيس: حياته وشعره"، فقد وقف مع التراث النثري محققا، وقد شرّق كتاب ابن حزم "طوق الحمامة" وغرّب بتحقيق الطاهر أحمد مكي، بسبب الجهد المبذول في إخراج النص بصورة لائقة، بعيدا عن التفاصح والتعالم أو الإهمال والتقصير، ثم كتابه الرائع: دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة.

يضيف الطاهر أحمد مكي إلى ذلك اهتماما بالأدب المقارن تأليفا وترجمة، وكتابه عن موضوعات الأدب الاسلامي، يعتبره المختصون في الأدب المقارن علامة في بابه. أما الترجمة عن الإسبانية فله دور لا يمكن إغفاله، وما من دارس للأدب الإسباني إلا ويرجع إلى ترجمات الطاهر أحمد مكي عن الأدب الإسباني، مثل كتابه الذائع الصيت: "مع شعراء الأندلس والمتنبي".

وانتهاء بالعصر الحديث، نجد للطاهر أحمد مكي كتابين في المختارات، الأول "القصة القصيرة: دراسة ومختارات"، والثاني محل الدراسة "الشعر العربي المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته".

على المستوى الشخصي، أنا مدين لأستاذي الطاهر أحمد مكي بما أنا فيه، فأنا منه كالبحتري من أبي تمام إذ أقسم ما أكل الخبز إلا به، وليس الأمر كما يذهب إليه فرويد من عقدة الأدب والرغبة في التحرر من السلطة الأبوية، أو كما أسماها رولان بارت "قتل الأب"، في كتابه "نقد وحقيقة".

ولكن السؤال المحوري: اين يقع هذا الجيل في أركيولوجيا الثقافة؟، وكيف نتعامل مع كتاب مهم مثل " الشعر العربي المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته".؟ . وهنا تبدو إشكالية يجب التنويه لها، وربما بدت صادمة أو مثيرة للجدل، لكنها أمر محقق بسبب من موسوعية هذا الجيل (والطاهر أحمد مكي واحد منهم)، إذ سنجد طروحاتهم النقدية تغطي موضوعات عديدة، ويتحدثون عن مصطلحات متداولة في النقد المعاصر، وسيجد القارئ الفطن أن ثمة اختلافات دلالية إذا انطلق من الاستراتيجية النقدية المعاصرة لهذه المصطلحات، وقرأ التراث النقدي لهذا الجيل، وسيشعر أن استخدامهم النقدي مخالف في نواح كثيرة، إذ يتعامل هذا الجيل مع هذه المصطلحات في ضوء النقاء النقدي الموروث عن النقد العربي القديم، ويتم قياس هذه المصطلحات وإعادة قراءتها وتقييمها في ضوء الحمولة النقدية الموروثة، وكي ندلل على ذلك، سنتوقف أمام لفظين، لننطلق إلى ثالث، وهما السريالية والشعر الحر.

أولا: السريالية. في صفحتين فقط (٦٨و٨٩) يلخص الطاهر أحمد مكي السريالية بذكاء وإخلاص ووعي، لكنه يعيد إنتاجها من خلال آليات العقل الموروث، فينتهي إلى أن "السريالية أشبه بأن تكون دينا بلا إله، أكثر مما هي نشاط أدبي، ويمكن ان تدرس في تاريخ الأديان والفرق، غير أن تأثيرها الوحيد كان في نهاية الأمر أدبيا، وكانت بداية انطلاقها أدبية أيضا، وقد آمنت بالعفوية الخالصة في الإبداع، وردت إلى عالم الأحلام واللاشعور والجنون اعتبارها، والشاعر هو ذلك القادر على تجربة أن للأحلام جانبا واقعيا، وبأن الأشياء فيها جانب من الأحلام أيضا،

وبالكتابة الآلية، يستبعدون معها كل تدخل مقصود للذكاء، لأن السريالية اكتشاف، والشاعر السريالي يفكر بطريقة غير التي يفكر بها كل البشر، ويشق طريقه إلى ذاكرة جديدة وزمن ضائع" (١٣). إن هذا الكلام هو إعادة إنتاج أفكار ثورية جدا، في ضوء مقولات موروثة، إن السريالية التي هي "تهميش الانتجلنتسيا الليبرالية وظهور الجيل الأول للانتجلنتسيا الثورية ... بسبب تراجع المد الثوري في أوربا بعد هزيمة الثورة الألمانية في عام ١٩٢٣، وتحت تأثير الغليان السوريالي الذي تفجّر بين صفوف الانتجلنتسيا الإبداعية الأوربية التي روعتها مجزرة الحرب العالمية الإمبريالية الكبرى (١٤-١٩١٨) واستفزها عداء البرجوازية الأصيل للتحرر الإنساني، ذلك العداء الذي كان ماركس قد رصده منذ أوائل أربعينيات القرن التاسع عشر، كل هذا أدى إلى ظهور التجمع السوريالي الذي قاده أندريه بريتون منذ العام ١٩٢٤، وسرعان ما تجاوب هذا الهاجس مع دعوة القائد الماركسي الثوري تر وتسكي إلى [فن ثوري حر] وتأسيس [اتحاد أممي للفن الثوري الحر]"(١٤).

ويمكن أن نستشهد بأبرز سريالي عربي وكيف رأى الشعر واعترف في العام ١٩٣٥، "بأن الشعر يمثل تجربة المصالحة الوحيدة المحاولة عبر القرون. ففيه تكف الكلمة عن أن ترتد ضد الإنسان. وإنما على العكس من ذلك، تزيده رحابة، تنتشله من هزيمته اليومية، ... ، وبفضل هذه المصالحة يمكن للشاعر أن ينظر إلى ما وراء المرئي، أن يهدد بشكل لا يكل أبعاد حياته هو" (١٥). ويمكن الاسترسال وذكر ما قاله رمسيس يونان عن السرياليزم، والذي يقرر أن "السرياليزم من ـ الوجهة النظرية ـ ترى أن

هناك صراعا قائما بين الأشواق والأحلام الإنسانية الدفينة وبين العالم الخارجي الذي لم يصغ بعد لتحقيق هذه الأشواق، ..، وترى أن انتصار الإنسان في هذا الصراع يتطلب أمرين لا مفر منهما: الأول هو العمل على تسليح هذه الأحلام والأشواق بجميع القوى الهجومية الفتاكة الكامنة في منابع الحياة من الإنسان، والأمر الثاني هو التعرف الدقيق المستفيض إلى هذا العالم الخارجي، ودراسة خباياه المستورة، والتنقيب عن كل ما به من كنوز تصلح لإشباع ما تتطلبه الأحلام المجنونة ـ لطول كبتها ـ من شهوات مستعرة ومتعات حادة الأسنان طويلة الأظافر ملتمعة العيون ملتهبة الشفاه"(١٦). وكان هذا الكلام ردا على اتهامات العقاد للسريالية في مقال منشور في مجلة الرسالة ذهب فيه إلى أن السريالية تلغي الوعي الظاهر والمشاهدة الحسية والمرئيات العيانية، وأن نصبح كلنا وعيا باطنا وأن تصبح الدنيا موعية باطنة لا تستخدم فيها عين ولا أذن، مما قاد ـ في زعم العقاد ـ أتباع السرياليزم إلى أن يقذفوا بالألوان والرسوم عرض الطريق باسم الوعي الباطن.

في كلام الطاهر أحمد مكي سنجد أنه يتم كبت النتوءات الثورية في الحركة الثورية، والتي لا تنسجم مع الرزانة التراثية، وإعادة صياغة الجنوح السريالي والجنوح اللغوي، لكي نقرأ نفس الكلام السابق بلغة الطاهر أحمد مكي: "دعت السريالية إلى مفهوم جديد للصلة بين الإنسان والكون، وبين الفرد والجماعة، وناضلت من أجل حقوق الإنسان، وتحريره من استبداد الكنيسة والوطن والأسرة والرئيس" (ص٧٨). والواقع أن هذه ليست إعادة صياغة، بقدر ما هي تقليم أظافر السريالية التي لا يستوعبها الوعي

التراثي، ومن خلال هذا التقليم نضحي بالوهج الذي يميزها، ويجعلها على ما هي عليه، فتصبح ـ كما سبق ـ "دينا بلا إله ، أكثر مما هي نشاط أدبي"، لقد حدث لها النفي والإبعاد تماما مهما اعترف بأن "تأثيرها الوحيد كان في نهاية الأمر أدبيا"، مع الاعتراف بأن كلام الطاهر أحمد مكي أكثر نزاهة من موقف العقاد وأقرب إلى الإنصاف، لكن الذي نود الإشارة إليه هو طريقة إعادة صياغة السريالية وفق آليات إنتاج العقل الثقافي الموروث، وخلال هذه الإعادة تفقد السريالية أهم ما يميزها كي تنسجم مع الرؤية الكلاسيكية العربية، ولا يتبقى منها إلا هذا "الحطام" الهش.

يكشف كتاب الطاهر أحمد مكي (الشعر العربي المعاصر) عن عمق قراءة واختصار لتاريخ الفن العالمي تحت عنوان (المذاهب والعصور الأدبية) يقع في (٣٩) صفحة وهي مساحة تعجز عن استيعاب هذا التاريخ لكن الطاهر أحمد مكي بعمقه الثقافي ومقدرته على تتبع التفاصيل يعرض له باقتدار، لكن الذي أود أن أركز عليه هو أنه يعيد صياغة هذا التاريخ بما يتوافق مع منهج المثقفين العرب قبل ١٩٥٠، فيحدث كبت الوهج والرغبة الجامحة في الحركات الجامحة بطبعها، ويتم تقديمها بصورة متعقلة فافقدها سرها الحقيقي، لأن هذه الأفكار هدفت إلى الهدم والتخريب والتمرد والجنوح، ولم تكن ترغب في المواءمة والسلام الاجتماعي، ومن ثم فإن أي محاولة لإقامة نوع من المصالحة الثقافية معها بتقريبها إلى الهدوء التراثي والتراتبية الفكرية الموروثة، هذه المحاولة تجرد هذه الأفكار من جوهرها وتحولها إلى مجرد حركات "ثورية" فاشلة.

ثانيا: الشعر الحر ـ كتب الطاهر أحمد مكي فصلا عن الشعر الحر لا تنقصه الخبرة التاريخية ولا تعوزه الخلفية الثقافية، ويدلي بمعلومات قيمة عن السياق التاريخي لنشوء هذا الشعر. ينطلق الطاهر أحمد مكي من رفض هذا الإبداع جملة وتفصيلا، وبرغم مرور أكثر من ٦٠ سنة على تأسيسه، وما تلاه من ثورات شعرية جعلت من (الشعر الحر) مرحلة اولى تلتها مراحل طليعية انتهت إلى تجارب حداثية وما بعد حداثية في كتابة (قصيدة النثر)، إلا أن الكتاب ما زال يذكر ما يلي" لا يزال مصطلح هذا الشعر غير واضح المعالم والحدود، لأن اصحابه اتفقوا على التحرر من الوزن القديم، ومن القافية الواحدة، وهو أمر لا ينكره عليهم أحد، فما من إنسان على قدر من الثقافة مهما كان محدودا، ومن رحابة الفكر مهما كانت ضيقة، يمكن أن يفرض على الشعر العربي أن يقف عند منابعه الأولى، وأن يدير ظهره للدنيا، لا يتطور معها، ولا يتجدد وفقا لأحداثها، شريطة أن يجيء التجديد داخل أوزان جديدة، وموسيقى بيّنة المعالم، ونابعة من أحاسيس الناس الذين يقال الشعر لهم وينشد في لغتهم"[(١٧)].
وإذا انتزعنا منه اعترافنا بهذا الشعر فإنه يضعه بين معقوفتين، تحت اسم "قول" فقط، فإذا كانت "قلة من قائليه مجيدة ومثابرة، وتسلّحت له بثقافة واسعة، واختارته تحدّيا، ولم يسيروا على دربه جهلا أو تقليدا، ... ، فالحق أنهم أثروا الأدب العربي "بقول" جديد، يمكن أن يمثل ـ في قادم الأيام ـ جنسا مميزا في أدبنا العربي، له ملامحه الخاصة، لكني لا أراه يدخل عالمنا الشعري من أي باب، لأنه يعيش بلا جمهور ولا مستمعين" (ص١٣٥).

لقد مرت السنون وتراجعت هيمنة الشعر العمودي، وتراجع "الشعر

الحر" كما أشار إليه صلاح عبد الصبور ونازك والبياتي، ودخلنا في تجارب شعرية تعتمد على الطبوغرافيا والسرد الشعري وتداخل الأجناس الأدبية، ... الخ ، بما يؤكد أن الزمن قد تجاوز هذه المقولات، ولكنها تبقى شاهدا . جيدا . على استشراف جيل كامل تبنّى ثقافة ما قبل ١٩٥٠، فأحدث بذلك قطيعة معرفية مع ما بعد ١٩٥٠ ، خصوصا أن أدباء النصف الثاني أحدثوا تحولا في مفهوم الثقافة والتراث، وأصبح "ميراث العالم" هو "التراث"، وقد لعبت طروحات إليوت الدور الحيوي في إذابة الفوارق العنصرية عن الثقافة العالمية، وكان نجاح إليوت في الوسط الثقافي العربي من أهم العوامل التي أحدثت هذه القطيعة المعرفية، التي ساهم فيها الكل: جيل ما قبل ١٩٥٠ . حتى لو عاش زمنيا بعد ١٩٥٠ . برفضه المطلق لثقافة جيل ما بعد ١٩٥٠، والذي ساهم بدوره بنصيب وافر في هذه القطيعة بأن أدار ظهره للجيل السابق عليه، بل إن بعضهم تباهى مفتخرا بهذه القطيعة، كما في حال أدونيس الذي أكد مرارا على ان علاقة الشاعر العربي بتراثه لا يمكن أن تقوم على التواصل، بل يجب أن تتأسس على القطيعة، يجب أن يكون الشاعر الحديث ضدا لمن سبقه، وإلا كان كلامه تقليدا. ويعيد أدونيس تأكيد "الموقف الضدي" من التراث مرارا، وبإلحاح، كما في إجابته على سؤال افتراضي عن علاقته بالتراث: "إنني لا أستطيع أن أحدد علاقتي مع شيء غائم غير محدد، وإنما أحددها مع شاعر معين. وأجيب ثانيا بتساؤل: ماذا تعني العلاقة هنا؟. إذا كان السؤال مطروحا بمنطق الثقافة السائدة، فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مؤتلفا مع "تراثي"، أي أن لا آتي بشيء إذا لم يكن أسلافي من الشعراء عرفوه ومارسوه

وأقروه. أما إذا كان السؤال مطروحا بمنطق الرؤيا الإبداعية فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مختلفا عن أسلافي من الشعراء .. بل أكثر: لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقا إلا إذا اختلف عن أسلافه، فكل إبداع اختلاف"(١٨). وكما يتضح فإن أدونيس يرى القطيعة المعرفية مع التراث من لوازم بعث الشعر بطريقة صحيحة، وليس وفق النمط الذي "بعثه البارودي" الذي أحيا ميتا، وأعاد نمطا تراثيا عفّى عليه الزمن، ويكفي لفظ "بعث" للتدليل على نفي الجدة.

ثالثا: يترتب على ذلك الانتقال إلى النقطة الثالثة والأخيرة، وهي الاستخدام المصطلحي. فسوف نجد في تراث هذا الجيل أغلب المصطلحات الكبرى التي تشغل النقد العاصر، ومنها (القارئ والقراءة)، وهما مصطلحان شهيران ـ حديثان ـ دخلا إلى حقل الدراسات النقدية بعد اعتماد "مقاصد القارئ" كعنصر منتج للنص، ومن ثم اصبح من المعتاد القول بأن القارئ منتج للنص، والحديث عن الدور الذي يمثله القارئ في تلقي النص الأدبي تلقيا موضوعيا إيجابيا فاعلا يقوم على التفاعل مع النص، وإعادة إنتاجه قرائيا، وشاع الحديث عن "موجهات القارئ"، وأنماط القارئ، ووظائفه (من تأويلية ومعرفية وتأويلية)، وتم التوسع في مستويات القراءة وأنواعها، ويمكن أن نعدد من القراءات: إسقاطية وتعليقية وحوارية وشارحة وشاعرية ونموذجية واستكشافية واسترجاعية ومسيئة ومتواترة وايديولوجية ومعرفية ومنهاجية ... الخ .

غني عن البيان أن تفصيلات الإشارات كانت استقراء لما قدمه المتلقون (القراء) من قراءات عملية قديما وحديثا، تم تصنيفها وتأويلها

على هذا النحو. وفي كتاب الطاهر أحمد مكي إشارة مقاربة لهذا الإجراء الاستقرائي لكيفية تناول القارئ العمل الأدبي، يقول: "إن قراءات الناس للشعر لا تجيء على نمط واحد، ولا تجري إلى غاية لا تختلف، وإنما تحكمها دوافع متنوعة، وأمشاج عديدة من أشواق القارئ، وتقنية الشاعر، وضواغط اللحظة، وبينها يمكن أن نشير إلى لونين مهمين: أن تجيء تذوقا صرفا، أو رغبة في المعرفة، وبينهما درجات" (ص٩٣)، فإذا جاز ـ بتجوز كبير ـ إدراج هذا ضمن "موجهات القارئ"، وما يؤثر على فك شفرات النص، فإن (أنواع القراءة) التي يتوصل إليها هي نوعان من القراءة يسميهما: (التجاوب)،ص٩٢، (التجاوب الناتج عن التعرف، والتجاوب الناتج عن الإلهام)، والنوع الأول من التجاوب (= القراءة) هو الذي يسميه النقاد (القراءة المعرفية)، وأما النوع الثاني فيمكن حمله على (القراءة الاسترجاعية)، حيث يعتبرها الطاهر أحمد مكي تعبيرا عن علو المكانة الشعرية للنص، لأن "الشعر الخالد حقا هو الذي يجد القارئ نفسه فيه، ويراه تعبيرا عما يجول بخاطره من افكار،و ما يعتمل في أعماقه من أحاسيس، ويبدو كأنه تذكُّرٌ لشيء عرفه ونسيه" ص ٩٢،وغني عن البيان أن هذه (القراءة) هي استثمار لتعريف وردزورث عن الشعر: "انفعال يتم تذكّره في هدوء"، فإذا نجحت القراءة في استرجاع هذا الانفعال (في هدوء) فهذا دليل على أن المقروء من (الشعر الخالد)، ويمكن الزعم انطلاقا من تعريف وردزورث إلى أن الشعر عند الطاهر أحمد مكي هو الشعر الرومانسي فقط، وإن لم يكن ثمة من دليل ينفي أو يؤكد ذلك، من كتابه أو من معرفتي الشخصية به.

وأؤكد على أن الشعر الحر وما تلاه من جنوح شعري نحو الانعتاق إذا قرأه القارئ المعاصر يصعب بشدة أن يقول إنه "يراه تعبيرا عما يجول بخاطره من أفكار، وما يعتمل في أعماقه من أحاسيس"، ذلك لسبب وجيه، نص عليه محمود أمين العالم، إذ أكد على أن الشعر الحديث هو تجارب لغوية، وليس تجارب عاطفية.

هنا، يكون ذكر (القارئ والقراءة) محمولا في ضوء المقولات النقدية القديمة، التي جعلت من (مقاصد النص) محل الاهتمام قبل الحقبة الرومانسية العربية، وكانت قمة ثوريتها تتمثل في جعل (مقاصد المؤلف) هي مناط الاهتمام في الحقبة الرومانسية العربية، والتي روج لها العقاد تحت مقولات رنانة مثل الذاتية والشخصية والفردية، وقال عبارات فجة في هذا الصدد مثل عبارته الشهيرة: "ابحث عمن قال لا عما قيل"، وذهابه إلى أن "الشعر ملكة إنسانية قبل أن يكون ملكة لسانية"، وعلى هذا التراث نشأ جيل ما قبل ١٩٥٠، وأسس ترسانته النقدية وظل ينافح عنها، ولما كانت الترسانة النقدية المعاصرة مفارقة وخارجة على المنظومة النقدية (القديمة) فقد حدثت الوقيعة بينهما.

إن (القطيعة مع التراث) تحتاج إلى وقفات نقدية حقيقية تستجلي اسبابها ونتائجها، بعد أن ساهم فيها اساتذتنا باستعلائهم الثقافي والإصرار على تبني المقولات القديمة وفرضها (بالقوة) على شباب جيلهم، مما دفع بهؤلاء إلى هجر هذه المقولات كليا، والالتجاء إلى مقولات حداثية مجتلبة من واقع ثقافي وحضاري مغاير، يقوم اساس على مبدأ الصيرورة Becoming، ويصبح مجرد الظن بأننا وصلنا إلى (فكرة مُحْكَمَة) مبررا

لإسقاطها والبحث عن (فكرة محكمة) جديدة، وهكذا لم يعد ثمة سقف يتوقف عنده الإبداع، ولم يعد ثمة من فكر موثوق به، أو آراء نقدية يمكن الإشارة إليها باعتبارها (النموذج)، وأصبح الإحساس باللايقين هو الأساس، وأصبحت الثقافة العالمية تمجد الخواء. الكاوس Chaos، ومنذ عشرينيات القرن الماضي تسعى التجارب الثقافية والنقدية إلى الإمساك بهذا الكاوس، وقد تم التعبير عن هذه الحالة بصياغات عدة، فذهب ريفاتير الى أن الشعر يقول غير ما يقصد، ونص تزفيتان تودوروف على أن علاقة القارئ بالمبدع اشبه برحلة خلوية، يجلب الكاتب فيها الكلمات ويجلب القارئ المعاني.

الهوامش:

(١) قسطاكي الحموي (منهل الرواد في علم الانتقاد)٣ الجزء الأول – نسخة مصورة عن نسخة مطبعة التقدم – مصر – ١٩٠٠

(٢) جيهان السادات (أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسين في مصر)١١ دار المعارف ١٩٩٢

(٣) مُحَمَّد سعيد فشوان (مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث)١٨ دار المعارف ١٩٨٢

(٤) عباس العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) ١٩٣مطبعة حجازي بالقاهرة ١٩٧٣

(٥) المازني (الشعر غاياته ووسائطه) ٢٣ دار الفكر اللبناني

(٦) جيهان السادات/٢٢٩

(٧) حسن الحطيم (ابولو في الميزان) انظر مجلة ابول: ١/٩ – ١٩٣٣

(٨) فشوان/٤

(٩) فشوان/٢٢

(١٠) ديوان صلاح عبد الصبور/٧و٨و٩باختصار شديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب

(١١) البياتى /ديوان البياتى/ج٢/١٧ دار العودة بيروت ١٩٧٩

(١٢) للزيادة في هذه النقطة راجع كتابنا عن صلاح عبد الصبور (المعنى المراوغ) ضمن مطبوعات نادي الباحة الأدبي . المملكة العربي السعودية ٢٠١٠

(١٣) الطاهر احمد مكي (الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته) ٦٩ مكتبة التمني ط٩-٢٠١١

(١٤) انظر مقدمة بشير السباعي لترجمة منظورات جورج حنين ص ٥و٦- الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧

(١٥) منظورات جورج حنين٦٧ و٦٨

(١٦) سمير غريب (السريالية في مصر)١٨٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

(١٧) الشعر المعاصر/١٤٨

(١٨) لمتابعة تفاصيل هذه القضية يمكن الرجوع الى دراستنا بعنوان (انتقائية مصادر الشعر العربي الحديث، تنظيرا وممارسة) في مجلة علوم اللغة - كلية الألسن - نشر دار غريب عام ٢٠٠٨- المجلد الحادي عشر، العدد٤١

الفصل الثاني

استحضار القيم المعرفية التراثية
في
قراءة أحمد عبد المعطي حجازي

حَفَرَ أحمدُ عبد المعطي حجازي اسمه بين سطور ديوان العرب، وثبّت وجوده بما قدمه من تجربة شعرية مميزة، تظهر فيها ملامحه الفردية جدا، وصوته الخاص الذي لا يشبهه فيه أحد، ومن ثم كثرت الدراسات النقدية التي تتناول شيئا من إبداعه بالدرس والتحليل، وأتت هذه الدراسات منصبة حول تجربته الشعرية عامة، أو حول موضوع شعري لديه، أو ملمح فني بارز عنده، أو تدور حول تجربته الشعرية في ديوان واحد أو حول قصيدة واحدة، وتحت هذه المداخل يمكن أن نحصي عددا كبيرا من الدراسات الجادة التي كانت جودة الشعر أهم عوامل جودتها، فالشعر الجيد يساعد على تقديم دراسات جيدة، بلا شك.

هذه الدراسة تحاول أن تقف عند ملمح واحد من تجربة أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية، (وهي تجربة تصعب الإحاطة بها هنا)، وهي علاقته بالتراث الشعري العربي، وهو ملمح يبدو – ظاهريا – عكس ما يتبادر إلى الذهن من احتماء شعر التفعيلة بالتراث الأوربي والإنساني عموما، وهنا يكون التراث العربي مجرد جزء من الإطار المعرفي الثقافي لدى الشعر التفعيلي، بما يوهم بأنه لا يمثل مرتكزا أساسيا في هذه التجارب التفعيلية، ومن ثم تأتي أهمية استجلاء خيط من خيوط عدة تربط تجربة أحمد عبد المعطي حجازي بتراثه الشعري.

من ديوانه الشهير (أشجار الإسمنت) اخترت ثلاثة نصوص وهي (طردية – طللية –خمرية) وإعادة قراءتها من خلال استحضار القيم المعرفية التراثية.

أول دوافع الاختيار هذه الإحالة في أسماء القصائد إلى التراث العربي، فهذه موضوعات شعرية تراثية قديمة، ومن نافلة القول أن نتحدث عن قيمة الطلل ودوره في الشعرية العربية، أو الشعر الخمري الذي شكل واحدا من ملامح التجديد والإبداع في التراث الشعري، أو موضوعات الصيد والطرد التي كانت أشبه بالتحدي الذي يثبت فيه الشاعر موهبته الشعرية، من خلال موضوعات تعتمد على الإغراب اللفظي والصياغة اللغوية القائمة على ما يشبه الإعجاز.

أ - طردية

في أعراف التفكيك والتناص، لا شيء يأتي من فراغ، وكل كتابة هي إعادة كتابة، و"النص" هو "تجميع" آثار نصوص تختفي تحت ظاهر النص، ومن هذا المنطلق لا أحد يمتلك نصوصه، ويجوز أن نبحث عن "الآثار" التي خلّفها الراحلون تحت "نقش" (= نص) أحمد عبد المعطي حجازي في هذه القصيدة.

في المجمل يدور النص حول الفكرة الشعرية القديمة حول غاية الإنسان من أتعابه، وقيمة الحياة، وهي فكرة ترجع إلى ما قبل الميلاد بأزمان سحيقة، وعلى سبيل المثال سجّل "كتاب الجامعة" سفرا كتبه سليمان في زمن يرتد إلى أكثر من عشرة قرون قبل الميلاد، ويرى سليمان أن "كل شيء باطل" إذ "ما الفائدة من كل تعب الإنسان الذي يتعبه تحت الشمس"؟ وهي تساؤلات وجودية ينتهي سليمان معها إلى أنه "لا شيء جديد تحت الشمس" باطل الأباطيل. باطل الأباطيل. كل شيء باطل، فما

من شيء سعى إليه إلا أورثه الحزن والكآبة، وعلى سبيل المثال وجد سليمان " أن الحكمة تقترن بكثرة الغم، ومن يزداد علما يزداد حزنا".

ينبني نص "طردية" حول إعادة هذه الفكرة التي تم استدعاؤها آلاف المرات في الثقافة العربية، وكانت النتيجة هي، هي، مهما اختلفت المنطلقات الفلسفية التي أثارتها.

ومن العنوان "طردية" هذا "لعب" – لا نقول تناص – يتماهى مع واحد من أغراض الشعر العربي القديم، وهو موضوع الصيد والطرد الذي شغل حيزا من الشعر من زمن الجاهلية حتى نهاية العصر العباسي – تقريبا. وسنعيد طرح أسئلة التراث على هذا النص.

ما الذي يلجئ الشاعر إلى "الصيد والطرد"؟ في شعر الأجداد يلجأ الشاعر إلى ذلك إما بدافع العوز والفقر، ويكون الصيد ملاذه للبقاء حيا، وكان الصيد مهنة، وصف امرؤ القيس الصياد بأنه "ليس له غيرها كسبٌ على كبره" وهو نفس ما رآه الأعشى إذ هذا الصياد خرج (يبغي أهله المُتَعا) والمتع هنا هي الرزق من الزاد والطعام. وهي حرفة متوارثة في رأي ذي الرمة، فهذا الصياد (ألفى أباه بذاك الكسب يكتسب)، وعلل ربيعة بن مقروم ذلك بأنه إذا لم يخرج للصيد من أجل بنيه جاعوا.

فهل تقول "طردية" أحمد عبد المعطي حجازي سببا لخروجه يحمل على العوز؟ لا. ومن ثم نكون أمام الدافع الثاني وهو الرفاهية وقتل الوقت، والتراث حافل بقصائد خرج فيها الملوك والأمراء والأغنياء وصاحبهم الشعراء ووصفوا هذه الرحلات الخلوية. ومن هنا أشار القدامى إلى هذه

الصنفين معتبرين إياهما أهم من يخرج للصيد، كما جاء في كتاب "البيزرة": "لا يكاد يخرج للصيد ويؤثره إلا رجلان متباينان في الحال متقاربان في علو الهمة، إما ملك ذو ثروة، وإما زاهد ذو قناعة، وكلاهما يرمي إليه من طريق الهمة". ولم يكن أحمد عبد المعطي حجازي ينتمي إلى أي من هذين، ومن ثم لا يقع سعيه تحت واحد من هذين الدافعين.

ذكر الفجيجي في كتاب "روضة السلوان" فوائد الصيد فقال: "وفيه رياضة وتدريب، وتنشيط للبدن، وتعويد للمرء على الصبر، وتسلّ للخاطر عن الهموم"، ويبدو أن ما قال به الفجيجي يقترب مما نفهمه من القصيدة، إذ تغلب على الشاعر الهموم النابعة من زيادة الوعي، فكما قال سليمان" من يزداد علما يزداد غما". ولذلك تبدو بداية النص موفقة جدا بقوله:

هو الربيع كان

واليوم أحد

وليس في المدينة التي خلت

وفاح عطرها، سواي،

قلت: أصطاد القطا.

كأن الشاعر واقع تحت ضغط الوحدة ووطأة الوحشة، فقرر تسلية الخاطر عن الهموم الناجمة عن الوحدة.

وتحديد الزمن بالربيع والأحد لا يخلو من طرافة، فقد ورد في التراث كلام عن تحديد الزمن واليوم المناسب للخروج للصيد، ولخّص الشريف

الحموي في كتابه "النفحات المسكية في صناعة الفروسية" جماع ما قالوه، فقال: "فأما يوم الصيد من يوم الجمعة (= يقصد الأسبوع) فذكر بعضُ من قسّم الأيام أنه يوم السبت" أ هـ واستدلوا على ذلك بشعر منسوب لعلي بن ابي طالب يخصّ فيه يوم السبت، فقال:

لنعم يوم السبـــت حقا   لصيد إن أردت بلا مراء

وعللوا ذلك بالبركة لأنه يأتي عقب أفضل أيام الأسبوع وهو الجمعة، ومهما يكن من صحة هذا الكلام، فقد خالفه الشاعر هنا، وسيكون من التزيد الأخرق أن نقول إنه كتب هذه القصيدة في باريس، وهناك يوم الأحد هو البركة، فاستخدمه الشاعر في القصيدة، أظن أن هذا تعسف لا يفيد كثيرا.

أما عن الربيع في البيت الأول، فيمكن حمله على آراء القدامى الذين جعلوا (الأوقات المحمودة للصيد: يوم الغيم الذي لا مطر فيه، ويوم المطر للقصف، ويوم الصحو للقاء الناس"، كما ورد في كتاب (المصايد والمطارد). وأظن أن لفظ (الربيع) فيه من البهجة ما يستوعب كل ما افترضوه من مزايا في أيام الخروج المفضلة للصيد.

خرج الشاعر لاصطياد "القطا"، وهو ما يسميه العامة "اليمام"، وهو واحد من الطيور التي ورد ذكرها في أبواب الصيد والطرد، وللعرب فيه عادات في صيده، لا تدعمها أبيات أحمد عبد المعطي حجازي هنا، قال الشاعر:

كان القطا يتبعني من بلد على بلد

بهذا يبدو الصيد مستغربا، فالوارد في شعر القدامى أنهم كانوا يصطادون الطيور بجوارح الطير، أو الشراك، وفي العموم فهم إذا قرروا الصيد لزموا التخفي، وقد بالغوا في التزامهم التخفي وقالوا فيه أشعارا كثيرة، وقارن بين صياد رؤبة المتخفي والذي إذا مضغ الحنظل لاحتفظ به في فمه برغم مرارته الهائلة، ولما قدر على بصقه حتى لا يفزّع الصيد فيهرب منه، فقال عنه:

فبات والنفس من الحرص على الفشق (= الكثير)

في الزرب (=المخبأ) لو يمضغ شريا (+الحنظل) ما بصق

قارن هذا الصياد بوضع أحمد عبد المعطي حجازي الذي يقول:

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد

هنا، سندرك (وإن كنا نعلم ذلك منذ البدء، لكن الشعر هكذا، يقوم على الاعتراف بألعاب اللغة، وأي محاولة لأخذ ألعاب اللغة مأخذ الجد يفسد اللعبة الشعرية، ولجادامر كلام جميل في هذا السياق في كتابه المعروف: الحقيقة والمنهج) – سندرك أن "الطرد" و"الربيع" و"القطا" (عوالم افتراضية، متخيلة) وأن القصيدة تبني لها عالما مفارقا، لا يقوم على "المحاكاة" بالمفهوم القديم، إن القصيدة هنا تجربة جمالية تشير إلى نفسها، وإحالتها إلى ما تقول، والمرجع الذي تؤول إليه القصيدة هو نفس القصيدة، وأي محاولة لفهمها خارج سياقها هي محاولة بائسة.

هنا يحق للشاعر أن يقول "حملت قوسي" مخالفا بذلك أعراف القدامى الذين أكدوا على اصطياد القطا بالجوارح والشرك. وكثيرا ما وردت صورة

قطاة وقعت في الشرك عند الحديث عن الحب، لوصف حال قلب الشاعر المضطرب الخفاق من أثر الجوى، ولعل أشهر ما قيل في ذلك هو قول مجنون ليلى عن قلبه الذي إذا سمع اسم ليلى اهتاج وأصابه الوجل مثل قطاة (غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح) بالشرك. ولم يرد في شعرهم اصطياد القطا بالقوس، ولذلك تبدو هذه الاستعارة مبدعة في قوله:

حملت قوسي،

وتوغلت بعيدا في النهار المبتعد.

أبحث عن طير القطا

حتى تشممت احتراق الوقت في العشب

هنا، نكون مضطرين إلى بناء عالم نص، يقنص فيه الشاعر هدفه (ليس القطا بالضرورة)، ويبدو القطا معادلا موضوعيا لفكرة أو حلم أو خيال يطارد الشاعر ويتبادلان المطاردة الخائبة: قبض الريح، لأن – كما قال سليمان – "جميع الأشياء مرهقة، وليس في وسع المرء أن يعبر عنها، فلا العين تشبع من النظر، ولا الأذن تمتلئ من السمع، ما هو كائن هو الذي سيظل كائنا، وما صُنِعَ هو الذي يصنع، ولا شيء جديد تحت الشمس"

وها نحن عدنا إلى "عبث الأفعال" و"عبث النتائج" إي إلى "عبث الحياة" وسنجد مصداق ذلك في ختام هذه القصيدة الجميلة إذ يقول:

صوّبت نحوه، نهاري كله

ولم أصد

عدوتُ بين الماء والغيمةِ،

بين الحلم واليقظة،

مسلوب الرشد،

ومذ خرجتُ من بلادي ... لم أعد

ب – طللية

منذ نداء امرئ القيس الأشهر في التراث (قفا نبك) مخاطبا صاحبين له، وكان امرؤ القيس أول من استوقف الصحب، كما ورد –من بعدها شاع نداء الصاحبين في الشعرية العربية، وحرص عديد الشعراء على بدء نصوصهما بخطاب صاحبين . أو صاحب . فيما عرف بعد ذلك في البلاغة باسم التجريد.

هنا سنجد نداء "الصاحبين" مرتين، لكن المراوغة تكمن في زحزحة النداء من صدارة النص ليحل في ربعه الأخير . تقريبا . ثم يكون في ختام النص في تناص شعري مدهش من جهة التوظيف الفني.

إن الأطلال في ذاتها شيء لا يستحق الالتفات، فإذا بحثنا في التراث عن "الطلل" سنجد أنه بقايا حجارة تافهة لا قيمة لها في بيئة تعج بالحجارة، حين نزل فريق من الباحثين عن العشب في مكان ما وأحاطوا منزلهم بحجارة، ووضعوا بضعة حجارة للطهي (ثلاثة بالتحديد، وهي

الأثافي)، وهذه الحجارة معرضة لعوامل الزمن فيعلوها الرمل، وانمحت معالمها . أو كادت . حتى أصبحت تشبه بقايا رسم في يد، وسكنتها الظباء بعد أن ران عليها الصمت والهدوء. فالأطلال المتبقية في ذاتها ليس فيها شيء يستحق كل هذا الوقوف، ولكن نظرة القدامى لها كان فيها شيء من التأمل، واستحضار ذكريات أو آمال، مما دفع بالنقاد إلى السؤال عن أسباب الوقوف وجدواه، وتعددت الآراء وكلها مبنية على الظن، ومن هذا الظن الذي يفتح أبوابا واسعة على التفكير ندخل طللية أحمد عبد المعطي حجازي، فنجدها مفعمة بروح الذكريات، ومبدؤها: "كان الحنين مدى عذبا" يضعنا أمام أفق توقع لأطلال أحمد عبد المعطي حجازي، إنها الذكريات المرتبطة بالحنين المقلق بمراحل العيش في القرى وعالم الريف والطفولة، وكما يقف الجاهلي على أطلاله فيجد "الظباء يمشين خلفة" كما فعل زهير، فإن أحمد عبد المعطي حجازي يجد – هو الآخر – حنينه هكذا:

هذا دخان القرى ما زال يتبعنا

وملء أحلامنا زرع، وأجنحة

وحبيبةٌ،

وطريق في الحقول إلى الموتى

وصبار.

بالضبط كما وقف امرؤ القيس أمام أطلاله "بسقط اللوى بين الدخول فحومل، فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها، لما نسجته من جنوب

وشمأل"، وكان امرؤ القيس صادقا في وصف ما يراه، لقد عاش في هذه الخرائب، ولم يكن أمامه إلا وصفها، هكذا كان أحمد عبد المعطي حجازي صادقا في وصفه أمينا في حديثه عن هذه الأطلال التي قاومت الفناء والتحولات الحضارية التي لحقت بها، وفي الحقيقة فإن هذه التحولات لم تلحق بالطلل لكنها لحقت بالشاعر . صاحب الطلل . فهو الذي تعرض لمحنة الفراق، تركها وعاد إليها، وهنا توظيف فني لتيمة الرحلة التي نجدها غالبا . في وصف الأطلال، التي كانت مسكنا لمحبوبة، أرغمت أهلَها الظروفُ على مغادرة المكان، فحزموا أمتعتهم، ورحلوا حاملين بناتهم . ومنهم المحبوبة . على ظهر البعير، فيما يعرف بالظعن، ولكن الشاعر رحل بالقطار، حيث يقول:

فالقاطرات التي غابت مولولة

في بؤرة الضوء،

فالحزن الذي هطلت

على أمطاره يوما

فصرت إلى طير

وسافرت من حزن الصبي إلى

حزن الرجال فكل العمر أسفار

يعترف الجاهلي بأنه يسائل أحجارا لا تجيب، ويخاطب جمادا لا يعي، (أنادي الرسم لو ملك الجوابا)، ومع ذلك يظل يسائله ويناديه، وهو ما

نجده عند أحمد عبد المعطي حجازي، في قوله:

يا صاحبيّ قفا!

فالشمس قد رجعت،

ولم تَعِدْ بِغَد.

لاحظ "قفا" المتجذرة في الوعي الجمعي منذ "قفا نبك" وكما كان وقوف امرئ القيس غريبا في قوله "قفا نبك"، وصادما للعقل الذي يستمع إلى ذلك في أول مرة، إذا ما قيمة هذا الحدث؟ ولماذا يقف ليبكي؟ وبمواصلة أبيات أطلال المعلقة سندرك انها حالة من حالات البوح، الاستراحة بالحكي، تفريغ مشاعر عارمة بالحديث عنها، وهو نفس ما نجده هنا، فليس ثمة في الأفق ما يوحي بالتغيير، لأن الشمس (لم تعد بغد) لذا يكون البوح هنا غاية في قوله:

كل المقاهي انتظار. ساء ما فعلت

بنا السنون التي تمضي،

ونحن على موائد في الزوايا

ضارعين إلى شمس تخللت البللور واهنة

ولامست جلدنا المعتل وانحسرت

عنا إلى جارنا

فما نعمنا ولم ينعم بها الجار.

تفتح الأطلال أمام النقاد . وليس أمام الشعراء . بابا واسعا لطرح اسئلة وجودية، عن المصير والفناء والعدم والحياة، والوجود والحرية والإرادة ... الخ وتكون النهاية إجابات محبطة، وإيحاء بالانكسار أمام وطأة الزمن، وقسوة مرور أيامه، ويخرج منها القارئ خالي الوفاض بعد أن يكون قد شعر بالمرارة والخسران، لأن كل هذا السعي وراء اللاشيء. وهذا ما تقف عليه من المقطع السابق، " كل المقاهي انتظار " وغني عن البيان أن لفظ "المقاهي" لا يمكن فهم النص بالوقوف عند ظاهر لفظه، فكما توسع القدامى في تعاملهم مع الحجر وحولوه إلى عالم مليء بالأسرار والغموض والبوح، فكذلك نكون مضطرين إلى التعامل مع المقاهي بهذه الرؤية، إنها "منازل" الإنسان في الحياة، وهي منازل مؤقتة، فلا أحد يضمن البقاء، ولم يطمع أحد فيه، فنزولنا في دورات حياتنا منازلنا كنزول عابر سبيل على "المقاهي" مهما جلس راحلٌ في انتظار "مقهى" آخر ينزله في رحلة أخرى، ليرحل عنه، وتستمر رحلة البحث، كما استمرت رحلة القدامى في البحث عن الكلأ والعشب والمياه. وإذ نخوض تلك التجربة نتعرض لتقلبات الزمن ومرور السنين التي تقهرنا وتفت في عضدنا (ونحن على موائدنا في الزوايا) ننتظر الأمل من "شمس ... واهنة" هي نفس الشمس التي "لم تعد بغد"، إنه انتظار اليائس، ولذلك تكون نهاية هذا الانتظار قاتمة، فهذه الشمس "انحسرت عنا إلى جارنا"، خسرناها، والمؤسف أيضا أنه "لم ينعم بها الجار"، وهذه رؤية وجودية سوداوية، وإحساس عدمي بامتياز.

يمكن أن تستمر القصيدة، وهي تدور حول فكرة عاطفية تفتح خزائن الروح على سرد وجهات نظر في حياة يغلب عليها أنها عبثية بلا قيمة،

وهذه فكرة شعرية، لكن الشاعر أغلق باب التراسل العاطفي، والتداعي الشعوري بهذه النهاية القاسية، لكنها دالة، وأظن أنها نهاية ناجحة جدا، للخروج من هذه التداعيات التي كان لها أن تمتد إلى أبعد من ذلك، وفجأة "يضمّن" الشاعر قصيدته هذا البيت:

يا صاحبيّ

أخمر في كؤسكما

أم في كؤوسكما هم وتذكار!

في الحقيقة هذا التضمين (بلغة القدامى) هو تناص (بلغة المحدثين)، وله مدلول عاطفي يمتد إلى أبعد من ظاهر لفظه.

جـ - خمرية

تلعب العنونة هنا دورا إغوائيا باقتدار (وهذه إحدى وظائف العنونة) لأنها تضع القارئ في إطار ثقافي وحضاري موروث محمّل بتقاليد شعرية أقامها الشعراء القدامى حول تجربة الخمر في الأدب العربي القديم.

كانت الخمر شرابا جاهليا، طالما تفاخر به شعراؤهم، وكانت علامة كرم وعز وسخاء، وتم وضعها في سياقات تبدو المبالغة فيها واضحة، مما يوحي بأنها "موضوع شعري" أكثر منها "حقيقة"، وأبرز هذه السياقات ادعاء عواء ضال في الصحراء ليلا بعد أن فقد الطريق وتاه وضاع وأصبح فقيرا معدما جائعا، وربما أتى إلى الشاعر من طريق الاهتداء بالنار ليلا، والمهم أنه أتى، وهو في حال من البؤس، ومثل هذا المشرد الجائع تكفيه

اللقمة وتسد جوعه تمرات، وسيكون للشاعر شاكرا لأنه ابقى على حياته من الهلاك، ولكن الشاعر يستغل هذا البائس فيقوم إلى إبله ويعقر أكرمها ويُطهَى اللحمُ، ويُقدِّم الشاعر الخمر بنفسه، ويبات الضيف في أسعد حال وأهنئه، إلى هنا لا ضير. سنجد العقدة فيما سيلي، إذ بعد انصراف الضيف شاكرا حامدا هذا الصنيع الذي لم يشهده أحد، ولا يمكن توثيقه بالفعل، يخرج الشاعر إلى قومه ويستغل هذا الحدث في الدعاية لنفسه والتشنيع بالضيف الجائع الضال التائه المشرد الذي كان قاب قوسين أو أدنى من الهلاك، ولولا سماحة الشاعر (التي يدعيها هو ولم يشهدها أحد) لمات الضيف، وبعد أن تفرغ من قراءة هذا الشعر تشعر أن هذه "اللقطة" النهائية هي الهدف، وتشك في وجود ضيف وفي كل كلام الشاعر، وتقول: هذه صورة تمثيلية يبتدعها الشاعر (والشعر قائم على التخييل) ليعطي لنفسه الحق المشروع للفخر بالذات وتعداد صفات حسنة فيه قد لا يراها غيره، ولأن الشعر قائم على الصدق الفني فلا يعنينا الصدق الأخلاقي، ونتخيل أن هذا لو كان قد حدث لما كان سيحدث بأفضل مما ذكره الشاعر.

على هذه الصورة جرى شعر الخمر في الجاهلية، وبإمكانك أن تعيد قراءة شعر الخمر الجاهلي، ستجده كله في مقام الدعاية الشخصية وتمجيد الذات، والتباهي بالغنى والكرم، ولأن البيئة فقيرة فإن الحصول على الخمر المعتقة كان لا يستطيعه أي أحد، فلجأ الناس إلى الأنبذة، فهي شراب الفقراء.

وجاء الإسلام وأبطل الكثير من العادات والقيم الجاهلية، بما فيها

الخمر، بل وصل الأمر معها إلى ما لم يصل مع العادات الأخرى فلم يمنع الإسلام شربها فقط بل ورد عن النبي عليه السلام قوله: لَعَنَ اللَّهُ الْخَمْرَ وَشَارِبَهَا وَسَاقِيَهَا وَبَائِعَهَا وَمُبْتَاعَهَا وَعَاصِرَهَا وَمُعْتَصِرَهَا وَحَامِلَهَا وَالْمَحْمُولَةَ إِلَيْهِ. أي أنه لعن كل من اتصل بها بسبب، وهذا لم يحدث مع الكبائر الأخرى، لكن المدهش أن من بين كل المنهيات تم الإعجاب بالخمر والقول فيها والتمادي وشربها، حتى تحولت إلى موضوع حقيقي في الشعر، وحفلت كتب التراث مثل "الأغاني" بوصف مجالسها وشاربيها فبدت كأنها مجال لاستعراض الحضارة والنعيم والرفاهية، ومع أبي نواس وجيله وصلت إلى حد الكمال والجمال معا.

لذا عندما نقابل "خمرية" أحمد عبد المعطي حجازي، نقرأها بحمولة ثقافية منقولة إلينا من التراث، وسوف يغذي هذا حقلٌ دلاليٌّ تواتر وروده في شعر الخمر مثل (أصدقاء – دخان–ثياب–كأسنا–الوجوه–انطفاء–أسواق–زجاج–بساتين–أسوار–التبر–النساء–عذارى–لؤلؤ–ظبي–غرير–سرير–الغيم–وردة–سنى)، فهذه ألفاظ قابلناها كثيرا في معجم شعر الخمر.

وكما لا تحلو الخمر إلا بالرفاق والندامى، وفي الشعر يبدو شرب الخمر حدثا جماعيا، لا تكاد تجده فرديا إلا قليلا، من هنا تكون هذه البداية الموفقة في القصيدة:

الأصدقاء الحميمون أقبلوا

في ثياب جديدة

من بلاد بعيدة

ولكن، فجأة تجد لفظا نابيا، يصدمك ويضطرك لتعديل آليات التأويل، إذ نجد سطرا شعريا مكون من كلمة واحدة: "وقبور"، فهؤلاء الأصدقاء السابق ذكرهم أتوا من قبور. إذن، هذه جلسة لها طبيعة خاصة.

إذا تغاضينا عن لفظ (قبور) هذا، فإن الجزء التالي من القصيدة يمكن بالتأويل والتخييل فهمه على أنه يصف المكان الذي اجتمعوا فيه، لكن المشكلة أنهم – هنا – بهذا التأويل – مدخنون، حشاشون مثلا، فهم:

ساقوا سماء إلى البهو من دخان

وشدوا

نجومها بخيوط

ورفرفوا كالطيور

سنكون مضطرين لاستجابات جمالية تبعدنا عن "شعر الخمر" بالمعنى الموروث، لأن أفعال الندمان "غريبة" ومن هنا تنجح القصيدة في الطرق على فكرة "الغرابة" تلك في وصف "الكأس" الذي يرد في القصيدة ثلاث مرات، وفي كل مرة "يباعد" في التخيّل أكثر مما "يقرّب"، إخلاصا لفكرة الغرابة.

في المرة الأولى يقول: (بعيدة كأسنا الأولى). وفي المرتين الباقيتين "بعيدة هذه الكأس" وبرغم اختلاق سياق شعري لكل "كأس" إلا أنها تبدو متقاربة. ففي المرة الأولى يرد:

بعيدة كاسنا الأولى،

والوجوه عليها من النهار انطفاءات،

والمدينة ضمت أسواقها

وتهاوت

تحت الجناح المطير.

هنا، دعنا نتغافل ونأخذ الكلام على ظاهره، و"بعيدة" سنحملها على أنها ذكرى كأس بعيدة في الزمن، هذه ذكريات قديمة، يتذكر فيها الكأس الأولى، ولما كان طقس شرب الخمر التراثي لا يتم إلا ليلا، في جنح الظلام، وكان انبلاج ضوء الصباح معناه انفضاض جلسة الشراب، وكل شعر أبي نواس يؤكد هذه الفكرة بجلاء، أضف إلى ذلك أنهم كانوا يخرجون إلى المتنزهات والأديرة والخمارات باحثين عن الخضرة والوجه الحسن. والمقطع السابق سنفهمه على أنه "الليل" فوجوه الندمان "عليها من النهار انطفاءات"، دعنا نفهم هذه الاستعارة على أنها توحي بحلول الظلام، وبالتالي فإن المدينة ضمّت أسواقها – سنفهمها على أنها أغلقتها، وخمدت إلى النوم، وكان الجو مناسبا للخمر والقصف، فالمطر حاضر في قوله عن المدينة " وتهاوت، تحت الجناح المطير".

بنفس المنطق سنستقبل الإشارة الثانية إلى الكأس:

بعيدة هذه الكأس، والنهار بعيد

وعن يمين بساتيننا التي لا نراها

لمّا ركِبْنا على أسوارها، ودخلنا

كانت هناك تلال

من خالص التبر، كانت

من النساء عذارى

كلؤلؤ منثور

وربّ ظبي غرير

دعوته لسريري

الأسطر الشعرية الأربعة الأولى في هذا المقطع تبدو امتدادا شعريا لما سبقها، فالكأس هي نفس الكأس البعيدة، والنهار البعيد لعله "نهار عليه انطفاءات" – إن صح الاستنتاج – ويبدو أنهم تسوروا البساتين (ركبنا على أسوارها) ودخلوا، ومن هنا تبدأ المعاني تنحرف في اتجاه آخر يجعل السبك والحبك في مأزق، وسيتعرض التماسك النصي لخطر إن لم يتدخل القارئ وينقذه، وتَدَخُّلُ القارئِ أحدُ أهم شروط إنتاج النص – أي نص– لأن "مبدأ التعاون" هو الذي ينقذ النص، وفق أعراف النصية.

هنا "البساتين التي لا نراها" غرابة، قد تزول بالزعم بأن هذا ماض وفارق الشاعرُ هذه البساتينَ، وأصبح لا يراها الآن، لكن هذا لا يحل إشكالية المرجع في قوله: تلال من خالص التبر، وتلال من النساء العذارى في هذه البساتين، إلا إذا اعتبرنا كل هذا من المجاز، وأنها تشبيهات، يؤكدها حديثه عن "الظبي الغرير" ودعوته إلى السرير، لكن ها يصطدم بباقي النص، الذي ينبني على المعنى الغريب الذي يحاول هذا المقطع أن يؤكده،

ومن ثم تكون محاولات التأويل السابقة وهمية وسيكون القارئ مضطرا إلى تعديل استراتيجيته وهو يقرأ:

وكان ثمَّ رفاتٌ

يسيل بين محطات أدْبَرَتْ،

ومحطات أقبلتْ

وجسور

ولات حين نشور

هنا تتغلب الغرابة التي كانت تتسلل رويدا إلى تضاريس القصيدة، لتصبح هي البنية المهيمنة، ويكون الفهم السابق باعتبار القصيدة في شعر الخمر وهما مقصودا أراد الشاعر به أن يعمّي علينا، وسنكون مضطرين إلى عدم مجاراة الشاعر حتى لو حاول إغراءنا بلفظ "خمرية" عنوانا لنصه، أو بحقل دلالي منسرب من شعر الخمر التراثي إلى القصيدة، لأن "الرفات" و"المحطات" و"الجسور" مراجع دلالية شعرية تعيد إنبات معنى القصيدة، وتضع البناء الشعري في جهة مغايرة لما فتحه أفق التوقع المضلَّل بعنوان القصيدة عن عمد.

ستتضح الفكرة الشعرية أكثر إذ نتقدم ونقرأ في القصيدة المقطع التالي:

من يُنْزِلُ الغيم؟

لي فيه وردةٌ

أزهرت وحدها هناك، وأبقت

جذورها راعياتٍ

في جسميَ المقهورِ

يتجاوب كل تعبير هنا مع سابق له في القصيدة، (من ينزل الغيم) مع الجو (المطير)، ولي فيه وردة أزهرت ... الخ مع (بساتيننا التي لا نراها) وجذورها راعيات في جسمي المهجور مع البهو من دخان، وانطفاءات وتهاوت تحت الزجاج، وبالتالي يعود التماسك النصي الذي فقده النص من ظاهر القراءة الأولى، ليجد لنفسه وجودا تحت قشرة البناء الظاهري للمعنى، ويتحول معنى (الخمرية) إلى ما يشبه الاغتراب الوجودي، وهو ما تؤكده هذه الفقرة من القصيدة:

بعيدة هذه الكأس، مثل شمس شتائية

تدور، وتفترّ عن سنىً مقرور

ونحن بين المرايا

نعشو لها بمهيض

من الجناح، كسير

محاصرين بأشباحنا

نبادلها الكرَّ والفِرارَ،

إلى أن مضى الزمانُ فقمنا

وانسلَّ كلٌّ لمثواه في الظلام الأخيرِ

هكذا تكون القصيدة قد مالت إلى عالم عذابات النفس وآلامها، واحتراقها بالفكر وإحساس الاغتراب، وتبدو أحاسيس الخمر وهما لا يقدر على علاج مثل هذه الآلام، فلا شيء يقدم العزاء أو السلوان، إلا بالاحتماء بذكريات الماضي التي تقوم بدور التعويض عن إحباطات الحاضر

مبدعٌ – جدا– أحمد عبد المعطي حجازي وهو يبني قصائده ببساطة مدهشة ولكن خلف هذه البساطة (التي تصل حد السذاجة أحيانا) – وراءها بناء عقلي عميق جدا، عقلية مدبرة تختار كل لفظ، وكل تركيب عن قصد ولغاية، وتكون مهمة قارئه صعبه إذ يكون باستمرار مخدوعا في بساطة ظاهرة وسلاسة واضحة، فيشعر بجمال ما يقرأ، ولكنه إذا سئل عن سر حلاوة هذا الكلام، سيكون مضطرا إلى إعادة استرجاع الماضي الثقافي وكيف وظّفه الشاعر وخرج عليه في آن معا، ومن خلال لعبة توظيف التراث وإبعاده تكون تجربة أحمد عبد المعطي حجازي، فلا هو تابع أمين للتراث، ضاع صوته وهو يعيد إنتاج قوالب جميلة موروثة، ولا هو قاطع رحم مع التراث، مخدوعا بالمقولة الزائفة "القطيعة مع التراث"، فيبدو وحيدا في أرض خراب، لكنه جمع من التراث أحسنه، وأعاد بناءه بوعيه هو، فخرج ينتمي إلى أحمد عبد المعطي حجازي، فتقرأ أحمد عبد المعطي حجازي، لا أحد غيره. هذه تجربته وهذا شعره، ابن تراثه، الذي لم يقع ضحيته.

الهوامش:

لكتابة هذه الدراسة استعنت بمجموعة من الكتب، وإن لم تظهر بصورة مباشرة في هيئة اقتباس، لكني استفدت بها، وعلى رأسها:

(١) كتاب الحياة (الكتب المقدس، العهدين القديم والجديد) – القاهرة–١٩٨٧

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي – أشجار الأسمنت – مكتبة الأسرة–٢٠٠١

(٣) أحمد الحوفي – أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي – القاهرة –١٩٥٨

(٤) ابن هذيل الأندلسي – حلية الفرسان وشعار الشجعان – دار المعارف ١٩٥١

(٥) أبو إسحاق الفجيجي – روضة السلوان – الجزائر ١٩٥٩

(٦) إيليا الحاوي – فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب – بيروت – دون تاريخ

(٧) جميل سعيد – تطور الخمريات في الشعر العربي من الجاهلية إلى أبي نواس – مصر – ١٩٤٥

(٨) جورج غريب – شعر اللهو والخمر – بيروت – ١٩٧١

(٩) أبو عبد الله الحسن بن الحسين (البيزرة) تحقيق محمد كرد على – دمشق – ١٩٥٣

(١٠) حسين عطوان – مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي – دار المعارف – ١٩٧٠

(١١) الحموي الحنفي – النفحات المسكية في صناعة الفروسية – تحقيق عبد الستار القرعولي – بغداد – ١٩٥٠

(١٢) شوقي ضيف – تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي – دار المعارف– ٢٠٠٣

(١٣) محمد الفيومي – فلسفة المكان في المقدمة الطللية – غزة ٢٠٠٦

الفصل الثالث

مدخل إلى شعر محمد آدم

تمثل الكتابة عن شعر مُحَمَّد آدم تحديا، بالمعنى الحرفي ، لأن أعماله كثيرة ومتنوعة وعميقة. تقرأ شعره فتشد انتباهك نبرات فلسفية وجودية تم توظيفها بصورة ممتازة، وحالة من "الفوضى" تم استثمارها بذكاء في شعره، وبساطة خادعة تخفي وراءها عمقا فلسفيا وسهولة في الألفاظ، وسيولة في البناء اللغوي، قد توهمك ببساطة الشعر، لكن هذا الشعر "البسيط" يقوم على تركيبة عقلانية مذهلة، أما الصياغة والتشكيل فهذا أمر مثير للتأمل: بناء صور جديدة ورؤى شعرية جديدة، وتجد أشياء موصوفة بصفات لا تملك أمامها إلا أن تسأل عن هذا الوعي الذي لحظ هذا التشابه، وإضافة أشياء تخلق علاقات إسناد لغوية مدهشة، وبناء استعارات وفق معايير جمالية تتجاوز كثيرا العلاقات المألوفة والمستهلكة، وأمام كل هذه التجليات تقف حائرا، لتسأل: من أين أبدأ؟ كيف أقتحم كل هذا الكون الشعري؟ من أي باب أدخل هذا العالم؟ وقد تطول بك الوقفة كلما تأملت المنتج الشعري، وازددت إدراكا له. وهذا هو التحدي الذي سبقت الإشارة إليه في مفتتح الدراسة.

١- **في قصيدة "الإشارات"** (ضمن كتاب الوقت والعبارة) تجد تجربة فريدة من نوعها، وربما تبدو في ظاهرها تتحدى الشعرية، وهي أن تكون القصيدة قائمة على "التعريفات" فقط، وتضم القصيدة (**٢٧٥**) لفظة يضعها الشاعر في سياق التعريف. مثل:

الخراب: غفلة الجسد عن الوقت في الوقفة

السؤدد: مراقبة النوال في الأثناء.

ويمكن النظر ـ شكليا ـ إلى هذا الإجراء من عدة زوايا، فمثلا إذا أخذنا ظاهر بناء النص، فهذه "تعريفات" أي هي "مفاهيم" يقوم الشاعر بتقديمها للقارئ شعريا، وهذا امر يدفع إلى الظن بعقلانية العمل، لأنه في هذه الحال يدور حول "مفاهيم" وهي أمور فكرية. ومن وجهة نظر نصية، فإن اللفظ الأول (الخراب والسؤدد) هو الموضوع، وما بعدها هو المحمول. والمشكلة هنا أن هذا يحدث خروقات متكررة في النص، لأن كل موضوع يتم التعبير عنه بمحمول، وإن لم تتوفر الرابطة بين هذه المحمولات، سيظل النص محتفظا بهذه الخروقات، ويمكن تجريب ذلك بالبحث عن جامع عقلي أو علة منطقية لورود المحمولات متتابعة (العقد–الفقد–التخفي–التساؤل)، ومن وجهة نظر جماليات التلقي، فإن هذا البناء يجعل النص واقعا ضمن أفق تلقي القارئ، لأنه سيتخيل باقي النص المبدوء بلفظ هو اسم معرف بأل ثم يكون تتابع العبارة شارحا له.

ومهما يكن من أمر فهذه تجربة فريدة غير متكررة، ولا يقدر عليها أي شاعر، وتحتاج إلى وقفات لبحث القيمة الفنية لمثل هذا الإجراء الذي يجد له دفاعا ضمن دائرة (علم النص) الذي يعتبر مثل هذه الخروقات تدفع بالعمل إلى أن يكون موصوفا بالإعلامية من الدرجة الثالثة، ومعها يكون لزاما على القارئ أن يتدخل لملء هذه الفجوات التي أطلق عليها إنجاردن (فجوات اللاتوقع)، ومن نافلة القول الإشارة إلى أن هذا ـ في عرف علم النص ـ مما يرفع من شعرية النصوص، ويجعل للقارئ دورا في فك الشفرات الباطنية للنص.

ويمكن تجريب ذلك في مثل هذا المقطع:

القبلة: وردة الروحِ إذ تنطبع على خرائط الجسد

بلا تضاريس

هل شوك الوردة أو سمة؟

التقبيل: سلم يصعده العاشق حتى يبلغ السدرة فيرى

وإذ يرى يدرك وإذ يدرك ينتشي وإذ ينتشي

يتعرف وإذ يتعرف يغيب وإذ يغيب يوجد.

المخيلة: خزينة العاشق ودولاب العاشقة.

الزهرة: معجزة الروحِ إذ تتجلى.

معجزة الجسد إذ ينبثق.

العريشة: ستر العاشق والمعشوق على السواء

المقابلة: وقت يبدأ حتى ينتهي ولا ينتهي حتى يبدأ

المؤاخذة: محنة السؤال عن الأين وخراب الإجابة بكيف

هنا (٧) كلمات هي (القبلة ـ التقبيل ـ المخيلة ـ الزهرة ـ العريشة ـ المقابلة ـ المؤاخذة) هي الموضوعات التي تلحق بها المحمولات، ومنها يتأسس المقطع الشعري. سيلاحظ القارئ أن كل لفظ منها مبتدأ يتم الإخبار عنه بباقي جملته وقد يطول كما في القبلة والتقبيل، وقد يكون مختصرا كما في المخيلة والعريشة.

تنتمي هذه الألفاظ السبعة إلى حقل دلالي واحد مستمد من الغزل

الحسي وتمثل هذه الجمل السبعة شذرات، كل شذرة ترسم إحالة إلى موقف غزلي حسي يتواد فيه عاشقان، دون ان يكون لفظ من السبعة مترتبا على ما قبله أو مهيئا لما بعده، فتظل هذه الإحالات (حالات) يكون دور القارئ . هنا . مطلوبا لبناء "عالم النص"، ويتم جمع هذه "الحالات" معا لتكوّن تصورا شعريا لحالة عاشقين تحدث منهما هذه الإحالات التي توفرها الموضوعات السبعة بمحمولاتها، ولن يعجز القارئ عن سد فجوات اللاتعيين (بمفهوم إنجاردن) التي تمثل علامة واضحة في البناء الشعري للنص.

كل قصيدة عند مُحَمَّد آدم تحتاج إلى وقفة لأن الشاعر ماهر وبارع في خلق الشكل والمضمون، ويشعر القارئ بأن ضم مجموعة نصوص تحت منظور نقدي واحد يفوّت على القارئ كثيرا من الجمال الشعري الذي يقدمه مُحَمَّد آدم في كل نص، إن لم يكن في كل جزء من النص.

٢- **في النص التالي مباشرة لنص الإشارات، نجد قصيدة (سفر) ومطلعها:**

(أبدأ رحلتي الأولى) نحو امرأة تتقطر عشقا وانا طفل

(أجري) خلف نثيث الثلج الأبيض

(فوق الأوراق الخضراء) المضفورة بعصير الشمس الصفراء

(وأضحك) من لغة القلب الخرساء الطفلة

(أتبع قافلتي) نحو الأرض العريانة والعطشانة للموتى

(من أمثالي الفقراء)

(فهل ستأتي سيدتي في هذا الوقت من الليل؟)

يتكون هذا المقطع من سبعة أبيات شعرية تتبع العنوان (سفر)، والسفر ارتحال، ومن ثم يقول الشاعر (أبدأ رحلتي الأولى). ستلاحظ أني وضعت رؤوس الأسطر الشعرية بين أقواس، هذه الأقواس لم تكن في الديوان، ويمكن للقارئ أن يقرأ الجمل السبعة بين القواس فقط، سيجد أن هذا هو "جوهر المقطع الشعري"، ولن يفقد "المعنى" الذي يقوم عليه (السفر)، ولكنه إذ يفعل ذلك يفسد أهم ما في هذا المقطع، وهو مولدات الشعرية والمجاز في المقطع.

من المعلوم أن الشعر لا يقدم "معاني"، ولا يقوم على "أفكار" ولكنه يقدم عالما مفارقا للواقع، عالما تنسجه القصيدة، التي لا تشير إلى شيء خارجها، والجزء المتبقي خارج الأقواس هو ما يساهم بقوة في بناء ما تشير إليه القصيدة (مرجعيتها الشعرية) وستظل هي فقط ما ستوحي به القصيدة. فهذه الرحلة كي تفقد مرجعيتها الدلالية (المعجمية) وتتحول إلى دلالة شعرية (إيحائية) لا يتحقق لها ذلك إلا إذا كانت (نحو امرأة تتقطر عشقا) وهذه (المرأة) هي كائن شعري، صورة شعرية تقدمها القصيدة للهدف الذي تدور حوله الرحلة الشعرية التي يقوم بها الشاعر (وأنا طفل)، بما يوحي بأنها معراج خيالي للشاعر يصف فيها أحواله العاطفية التي تبدو شاعرية أكثر من كونها دلالية، وسيلاحظ القارئ أن البيت الثاني داخل القوس الفعل (وأجري) يليه داخل القوس (فوق الأرض الخضراء) (واضحك)، إن الاكتفاء بهذا الحد من الملفوظ الشعري يفسد القيمة الشعرية لهذا المقطع، إذ يجعلها رحلة ذات مرجع واقعي دلالي، بينما ترفعها

الإضافات خارج الأقواس إلى مستوى الوظيفة الشعرية التي أشار إليها ياكوبسون، إذ تغلب الوظيفة الشعرية وتهيمن على باقي وظائف المرسلة الشعرية، ولتحقيق ذلك لا بد من:

(أجري) خلف نثيث الثلج الأبيض

(فوق الأوراق الخضراء) المضفورة بعصير الشمس الصفراء

هذا هو الإبداع الشعري الذي يقدمه مُحَمَّد آدم في هذا المقطع، كيف يمكن تحويل اليومي والمألوف إلى شعري؟ كيف يستطيع ببساطة أن يخلق مرسلة شعرية قادرة على بناء عالمها الشعري خارج إطار الإحالة المرجعية؟ كيف يخلق صوره الشعرية بمهارة وسهولة ربما تمرّ عليها العين غير الخبيرة فلا تدرك قيمة مثل هذه الإضافات التي ترغم النثري على أن يصبح شعريا، ليس هذا فقط، بل شعريا من طراز فريد، يجمع البساطة إلى العمق.

يمكن لقارئ أن يتابع باقي أبيات المقطع الشاهد، ويلاحظ كيف أن البقاء داخل الأقواس يجعل المقطع ذا إحالة دلالية واقعية تنقصها النفحة الشعرية. لاحظ الفرق بين:

أضحك

أتبع قافلتي

من أمثالي الفقراء

وستجد أن الإحالة هنا معجمية، وتبدو العبارات جافة، ثم أعد قراءتها ضمن سياقها الشعري كما وردت في النص:

أضحك من لغة القلب الخرساء الطفلة

أتبع قافلتي نحو الأرض العريانة والعطشانة للموتى

من أمثالي الفقراء

ستجد الشعر يتدفق من هذه الصياغة ويتحول المرجع إلى عالم مفارق تؤسسه القصيدة، وهذه مهارة مُحَّد آدم في تحويل المرجع الدلالي إلى مرجعية شعرية.

٣- وصل:

اشتدت دورات الريح العاصف

واهتز النخل الواقف كوريقات خريف أصفر

لم يبق إلا أن ترحل

أو تنسى هذا الحب الغلاب القاهر فوق جدار القلب الأبيض

طفل يتساند قرب جدار يسّاقط

وامرأة تنزل دغل البوص الأخضر

تكشف عن ساقيها

تصطاد السمك البري المتوحش

يقدم هذا المقطع مشهدا مكتملا. يرسم صورة مكثفة غنية بالإيحاء. يلعب السرد هنا دوره في إبراز الصورة، ويمكن اقتباس مفهوم المونتاج ومتابعة هذا المقطع باعتباره توليفة مشهدية من عدة صور تم رصفها معا وفق رؤية شعرية عميقة جدا. يمكن متابعة خمس صور، الأولى في البيت

الأول والثانية في البيت الثاني تتعاون الصورتان لرسم حيز وقوع الحدث، ويبدو أنه سياق مضطرب، تدور فيه ريح عاصفة يهتز منها النخيل الشاحب.

الصورة الثالثة في البيتين (٣و٤) تبدو صورة مقحمة، تقطع تسلسل الحدث عن قصد، ربما يهدف الشاعر من ذلك إلى إعاقة التواص، ليحرر المشهد من مرجعيته الدلالية، ويظل قادرا على الإيحاء. ليعود من بعد ذلك في البيت الخامس ليقدم صورة طفل يبدو في وضع تلصص على مفاتن امرأة، موصوفة في البيتين (٧و٨).

معنا في هذا المقطع خمس صور شعرية متساوية في الطول، وقائمة على التركيز والإيحاء. سيلاحظ القارئ أن هذه الصور متجاورة ليس على أساس علاقة سببية. قد نجد علاقة سببية داخل الصورة الجزئية الواحدة، كما في الصورة الثالثة في البيتين (٣و٤) وكذلك الصورة الخامسة في الأبيات (٦و٧و٨) أما علاقة الصور الجزئية الخمسة فهي علاقة قائمة على الجمع والتجاور. تتجاور هذه الصور فيما أطلق عليه إيزنشتين فكرة الصراع المونتاجي كطريقة لربط الأجزاء المأخوذة من الواقع، فجمع حادثتين مختلفتين معا يخلق واقعا جديدا. وهي صور شبه متساوية في الطول، وقائمة على التركيز والإيحاء، ورصف الصور بهذه الطريقة ينتج عنه مشاهد لا تختلف فحسب من ناحيتي الزمان والمكان، وإنما من ناحية المضمون أيضا. وهذا أمر يستحق دراسة مستقلة في شعر مُحَمَّد آدم تبحث عن مظاهر تداخل الفنون في شعره، وما يضيفه هذا التداخل من قيمة فنية إلى شعر مُحَمَّد آدم.

الفصل الرابع

عن قصيدة النثر ومحنة الكتابة

ديوان "ماذا فعلت بنا يا مارك" نموذجا

مدخل:

في الشعر التقليدي صفة فريدة، وهي التقاليد المتفق عليها بين الشاعر والقارئ، وبين الشاعر والشعر، وبين القارئ والشعر، وبغياب هذه التقاليد تدخل الشعرية في مضيق أطلقتُ عليه: محنة الكتابة.

إذا تذكرنا عيون الشعر القديم، كقصيدة النابغة في مدح النعمان بن المنذر، أو المعلقات، أو قصائد جرير في مدح أي خليفة أموي، أو النقائض أو مدحيات أبي تمام و البحتري و المتنبي و ابن الرومي .. الخ، فبمجرد استحضار القصيدة نرسم أفق توقع نقرأ من خلاله القصيدة، وعلى سبيل المثال نستحضر قصيدة ابي تمام في مدح المعتصم في الحدث المعروف (فتح عمورية)، ومطلعها: السيف أصدق إنباء من الكتب

إن تصنيف هذه القصيدة - واي قصيدة قديمة - هو أكبر محاولة لفهمها وتأويلها، فهي في (المدح)، وأن يتقدم شاعر إلى المدح يعني أن يستحضر عدة تقاليد فرضها عليه الذوق العربي والنقد الأدبي وسُنَة الشعراء السابقين. وكون القصيدة في مدح خليفة يعني ضوابط إضافية مفروضة على الشاعر لأن مقام (الخلافة) له ضوابط، كما في الحكمة البلاغية المعروفة (لكل مقام مقال) وإذا تذكرنا أن البلاغة هي (مراعاة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته)، والكلام هنا هو الشعر، والحال كما فسرها المتقدمون والمتأخرون هي حال السامع، وهو هنا الخليفة، ووجوب مراعاة حال السامع في القديم كانت لأنه هو الذي يستمع ويقوم بتقدير قيمة الكلام ويكافئ عليه، ومن ثم وجب أن يكون الكلام مما يَسُرُّه ويرضيه

عملا بالحكمة التجارية المبتذلة (الزبون دائما على حق)، أما (فصاحته) فالهاء عائدة على الكلام (=الشعر) وكونه فصيحا يعني أن الشاعر تجنب كل قطاعات الألفاظ التي اعتبرها القدامى غير فصيحة.

بهذه الصورة يدخل الشاعر إلى عالم التجربة وقد فرضت عليه التقاليد أن يمدح الخليفة بصفات عقلية أربعة وهي العقل والشجاعة والعدل والعفة، حتى لو لم تكن هي صفاته الواقعية، فقد لعب مصطلح (الصدق الفني) دور المبرر لوصف ما ينبغي أن يكون لا ما هو كائن. وأن يتم تقديم هذه الصفات العقلية الأربعة في صياغة لفظية تعتمد على ألفاظ معدودة تشكل المعجم الشعري القديم، لأنك لو استبعدت الألفاظ التي يشيع استعمالها وهي السوقية أو المبتذلة والألفاظ المهجورة وهي الحوشية والغريبة، والألفاظ التي تم توليدها والمعبر عنها باسم: مخالفة القياس أو عدم استخدام اللفظ على نحو يخالف استخدام العرب له، والألفاظ التي لا يتوفر لها تناسب الحروف في المخارج والألفاظ التي قد تشير إلى إيحاء سيء أو التي فقدت الاعتدال أو فقدت الانسجام في اللفظ، فما الذي يمكن أن يتبقى صالحا للاستعمال في الشعر؟. غنيّ عن البيان أن مبحث الفصاحة يهدف إلى بيان الكلمة التي يحق لها الدخول إلى المعجم الشعري وأي لفظة فقدت شرطا، أو أكثر، من شروط الفصاحة لا يحق لها أن تدخل مملكة الشعر. أضف إلى ذلك أن اللفظ قد يكون فصيحا في ذاته لكن سوء استخدام الشاعر له يمنعه من الاعتراف به، كما في عيوب التعبير المفتقد للفصاحة والذي يحوي تنافر الحروف أو ضعف التأليف أو التعقيد اللفظي والمعنوي، ولعل هذا ما يفسر ضيق المعجم الشعري المستخدم في

الشعر التقليدي بالقياس إلى المعجم اللفظي الذي تتيحه اللغة العربية[1].

ومن جهة المعاني فقد وضع بيانها قدامة بن جعفر إذ جعلها تدور حول أربعة محاور وهي: العقل والشجاعة والعدل والعفة ، فقال: " لما كانت فضائل النّاس من حيث إنّهم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الاتّفاق في ذلک إنّما هي : العَقل والشَجاعة والعَدل والعفّة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مُصيباً والمادحُ بغيرها مُخطِئاً . ويمكن أن يقتصر شاعرٌ علي بعض فلا يُعدّ مُخطِئاً بل مُقتصراً، أويتّکئ علي بعض ويُفرط فيه أکثرمِن غيره»[2]، واعترض عليه ابن رشيق القيرواني فأباح المدح بالصفات الشخصية والجسدية إن كان ذكرها مما يكسب المدح قيمة فقال: «وأکثر ما يُعوّل علي الفضائل النفسية التي ذکرها قدامة، فَإن أُضيفَ إليها فضائل عرضية أوجسمية كالجمال والأُبّهة وبسطة الخُلق وسعة الدنيا وکثرة العَشيرة کان ذلک جيّداً . إلاّ أنّ قُدامة قد أبي منه وأنکره جُملةً وليس ذلک صوابا، وإنّما الواجب عليه أن يقول: إنّ المدح بالفضائل النفسيّة أشرف وأصحّ، فأمّا إنکار ما سواها کرّةً واحدةً فما أظُنُّ أَحداً يُساعده فيه ويوافقه عليه»[3]، ولكن اقتراح ابن قدامة كان الأقرب إلى القبول والتبني، صحيح أننا نجد بعض الشعراء أدخلوا ما اقترحه ابن رشيق، لكن الغالب كان المدح بالصفات الأربع (العقل والشجاعة والعدل والعفة).

بهذا، يُقْدِم أبو تمام على كتابة قصيدته في مدح الخليفة المعتصم, وفي ذهنه هذه الضوابط العقلية التي فرضها عليه الذوق والنقد، فيبدع قصيدته في ضوء هذه التقاليد، وأيضا، إذ أنت تُقْدِمُ على قراءة مدح ابي تمام

المعتصم بنصره في فتح عمورية، لو افترضنا أنك تقرأها أول مرة، فلديك تصور ذهني يحدد توقعاتك في القصيدة، فيما يتعلق بالألفاظ والصياغة والخيال والمعاني التي ستدور حولها، وما يتبقى بعد ذلك هو البعد الفردي في الشاعر الذي نسميه الموهبة، إذ كيف يُخْرِجُ هذه (القواعد) في هيئة قصيدة مدهشة؟

هذه هي لعبة الإبداع والقراءة في الشعر التقليدي، والتي استمرت حتى بدايات القرن العشرين مستقرة تماما.

في قصيدة النثر، هل ثمة "تقاليد" ينسج الشاعر في ضوئها، ويهتدي بها القارئ في تلقي النصوص الشعرية؟ وكيف يحدث ذلك؟ هذا ما تطمح هذه الدراسة إلى الإجابة عنه، بعد أن تم الخروج نهائيا على التقاليد العامة الموروثة، والتي كان من ضمنها "موضوعات" الشعر، وكان كل موضوع يفرض تقاليده على المبدع والقارئ.

انحصرت موضوعات الشعر العربي القديم في عناوين تم الاتفاق عليها منذ أول محاولة لذلك قام بها أبو تمام في مختاراته (ديوان الحماسة) الذي جعلها عشرة موضوعات، وجعلها تلميذه البحتري ١٧٤ موضوعا، وجمعها ابن قدامة في ستة موضوعات، واختلف القدامى في عدد الموضوعات إلى أن ظهر البارودي في العصر الحديث في مختاراته فجعلها سبعة وهي (الأدب والمديح والرثاء والوصف والنسيب والهجاء والزهد) وهذه – تقريبا–أهم الموضوعات التي دار حولها الشعر في البناء العروضي التقليدي.

جعل النقاد لكل موضوع تقاليده، فما يقوله الشاعر في الغزل غير ما يقال في المدح أو الرثاء، وكذلك الألفاظ تختلف، وهناك محاولات لربط الأوزان بالأحوال النفسية والموضوعات لكنها لم تنجح، المهم أن من ضمن تقاليد الشعر القديم وضع ضوابط معنوية للموضوع الشعري وكذلك ضوابط في اللفظ والبناء اللغوي والخيال.

في قصيدة النثر –ومن قبلها في الشعر الحر– تم النظر بارتياب إلى أهم موضوعات الشعر القديم، وعلى رأسها المدح، الذي ارتبط بالتسول وعطايا الممدوحين ومبالغات الشعراء التي تصل إلى حد النفاق الثقافي، ولم يعد موضوع الهجاء مطروحا وكذلك الفخر بالذات او العائلة، ومن خلال النظر في دواوين الشعر القديمة تشكل هذه الموضوعات أغلب الموضوعات التي دار حولها الشعراء القدامى، بل يمكن أن نزعم أن شاعرا مشهورا مثل المتنبي تنبع شهرته من المدح والهجاء وكل ما نجده في شعره من غزل وحكمة ووصف إنما هو مقاطع يلحقها الشاعر بقصيدته، أخذا بنصيحة ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) التي جاء فيها، (وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام) بعد ان قرر طريقة بناء القصيدة وتوالي الأغراض داخلها، تم فرضها على الشعراء من خلال سطوة التقاليد.

فإذا تخلى شاعر قصيدة النثر عن المدح والرثاء والهجاء والفخر والزهد الذي لم يعد موضوعا مغريا، وحتى الغزل لم يعد يجري وفق القواعد التي اتفق عليها شعراء الغزل القدامى، حيث كان الشاعر يدلل على صدقه وإخلاصه بتصوير عذابه والمرض النفسي والبدني الذي حل به،

ويبدو الشاعر الغزلي أشبه بمريض نفسي يستعذب الآلام (مازوكي) والمحبوبة لا تلين ولا تهتم بل تتزوج وتنجب ويعيش الشاعر هذه الحالة المرضية المعروفة باسم الغزل، وكلما نجح في تعذيب ذاته وإلحاق الضرر بنفسه كان ذلك عنوان صدق. في هذا العصر الذي نعيشه لم يعد القارئ يصدق هذا الشاعر ولن يتعاطف معه إذا علم أن محبوبته تزوجت وأنجبت وهرمت وأكل عليها الدهر لدرجة أن ابنها دخل في الكهولة وشاب شعره، بل وابن بنتها أيضا شاب شعره كما قال مجنون ليلى:

فَشابَ بَنو لَيلى وَشابَ اِبنُ بِنتِها　　وَحُرقَةُ لَيلى في الفُؤادِ كَما هِيا

لذلك يختلف الغزل تماما فنجد الاحتفال بالجسد وتفاصيله، والحب نزوة لها ما لها وعليها ما عليها.

هنا، نسأل: ما الباقي لشاعر قصيدة النثر من موضوعات الشعر القديم؟ لا يتبقى له إلا (الوصف)، مع تغيير في المفهوم، فالوصف عندهم يعني وصف الأطلال والصحراء والفرس والصيد والطرد والخمر ومجالس الشراب والطبيعة الحية والصامتة، وهذه موضوعات لم تعد ضمن اهتمامات الشعراء المعاصرين، وبالتالي سيكون السؤال: ما الذي يتبقى لشعراء قصيدة النثر من موضوعات الشعر القديم؟ – سؤالا إشكاليا، وربما تحيل الإجابة على اللاشيء.

يترتب على ذلك السؤال سؤال إشكالي أيضا وهو: عما يكتب شاعر قصيدة النثر؟ وهل لديه "موضوعات" يكتب عنها؟ ذكر نفر من النقاد أن هذا الشعر هو تجربة في اللغة، لا موضوعات حقيقية، وكل ما هنالك أن

الشاعر "يكتب الكتابة"، وتصبح "الكتابة" هي موضوع القصيدة، "يمكن تخيل شاعر مكتظ بالتجربة الشعرية، ويكتب دون أن تدفعه أفكار سابقة إلى الكتابة عن "موضوع ما" يكتب هذا الشاعر و"الأغراض" كامنة في لا وعيه، وتظهر في أثناء الكتابة فقط" (٤)، ويمكن ان نقول دون مبالغة، إن القصيدة "خلقت نفسها"، وأشار حلمي سالم بذكاء إلى ذلك في شهادة له منشورة في مجلة فصول، فوصف هذا الشعر بأنه يهدف إلى "الدخول إلى الموضوع (إن صح تعبير الموضوع) ليس من أهم ملامحه، ولا من جوهره الرئيسي ولا من أعمق سماته، مثلما كان يحدث من قبل. على العكس: فإن التجربة الجديدة هي ولوج الموضوعات من النقاط الثانوية فيها، ومن خلال ملامحها الجانبية، أو ما يسميه البعض: النقاط العمياء"(٥). ويصف ذلك بقوله: يلتقط الشاعر موضوعاته من خلال الوقوع على خيط من خيوط النسيج الكبير، ثم هو يتتبعه ويتغور فيه حتى ينجز به نصه المكتمل. سنجد ان الشاعر قد وصل – من خلال التفصيلة المعمقة المغورة– إلى معنى يتخطى أصل التفصيلة نفسها. هذا المعنى الأعم الأغلب الذي كان يصل إليه الشاعر السابق من خلال اللوحة الكاملة" أ هـ وفي تفصيل رائع لكيف يحدث ذلك يواصل حلمي سالم مسميا ذلك "بالتفصيلية". وهكذا يتبين في حركة التجريب أن مقاربة الموضوع من أطرافه، أو من حوافه (أو قل من مؤخرته) – والكلام لحلمي سالم–وليس من قلبه أو متنه او بؤرته تسمح بالإحاطة الأعم وبه يتحقق مصداق أعمق له.

٢– في ضوء ها المدخل، كيف "نفهم" ديوان (ماذا فعلت بنا يا مارك) للشاعر عيد صالح؟ يصعب تحديد "موضوع" يدور حوله الديوان أو

يغلب على نصوص الديوان، أو يشكل محورا في الديوان، ولك أن تلاحظ عناوين بعض قصائد الديوان كما وردت في الفهرس (لأنني–هذا الصباح .. وأنا–أنا–وحدك–كثيرون – بث– نفسي–فقط– لا عليك– كيف– تلك– أنت– أن تكون في العاصمة– ربما– أحبابنا– كعالق– بعيدا) ستشعر أن "عالم الديوان" لا يتضح بسهولة من عناوين القصائد، وستدخل إلى الديوان خاليا من أي أفق توقع يمكن ان يمنحك نقطة التقاء مع الديوان. وهذه إحدى تحديات قصيدة النثر، إذ كيف تحتفظ بقارئك بعد أن افتقد الأرض المشتركة بينكما؟ لقد كانت التقاليد توفر مساحة – مهما تكن– من التفاهم المشترك تسمح للقارئ أن يدخل عالم القصيدة وفق مخطط ذهني تم تكوينه من خلال فعل القراءة المتكرر لنصوص تنتمي إلى نفس (الموضوعات) ونفس (النسق)، أما هنا إذ تفتح الديوان تفاجئك أول قصيدة (لأنني)، يصعب –بل يستحيل – تحديد موضوع للقصيدة، وقد يساورك شك لحظي أنها تتشابك مع الفخر أو الهجاء أو الرثاء أو الغزل، ولكن سرعان ما يزول هذا الشك إذ تتقدم في القراءة، لتخرج مقتنعا أنها "بلا موضوع"، وبالتالي يظهر التداعي كما لو كان هو الرابط بين مفاصل القصيدة، ولك أن تقرأ مطلع القصيدة:

لأنني

أقعي على رصيف خيال محبط

لقصيدة ولدت مشوهة

وأفكار من سلة ذاكرة مثقوبة

وصور ممزقة لفتيات أحلام،

وقصائد رومانسية،

ونساء عبرنني كشيء،

ورفاق طيروني برذاذ ضحكاتهم الخشنة

وتستمر القراءة في نص طويل حتى تصل إلى نهايته وفيها:

فقط لو أنها تأتي الآن

حتى أتخلص مما أشعر به

من عجز وهوان

وأنا استجدي كل ما يحيط بي

من أشياء

كي تتشكل شيئا

غير هذا الشيء

الذي أكتبه الآن

ستجد أن المقطعين كل واحد من واد، وبينهما قفزات، يمكن أن تضع يدك على بداية مقطع كما في المقطع:

أريد أن أكتب شيئا

ليس مهما أن يكون كالمعلقات

أو كالأساطير التي تشغل بال الأكاديميين

أو بنات حواء الرومانسيات

أو فتيات الجيشا

في الأفلام الكلاسيكية

أو الواقعية الإيطالية والفرنسية

حيث صوفيا لورين وبريجيت باردو

أو ليز تايلور وشيرلي ماكلين

أحبهن كلهن

لكنني لست مشغولا بكتابة التاريخ

***

أو المقطع التالي:

أريد كتابة شيء ما

خارج توا من أفران الخبز

والأمهات اللواتي يجهزن إفطار الصباح

وباعة الجرائد

وصفير قطار الضواحي

التي لا تزال يكتنفها الضباب

رغم بزوغ الشمس منذ قليل

وأنا أتحاشى النظر باتجاه السماء

ليس بسبب من عيني المقترحتين

من السهاد

لكنك ما إن تمسك ببداية فكرة، حتى تكتشف أن الاسترسال والتداعي الحر هو ما يعمل على نمو القصيدة، دون أن يكون لها مخطط ذهني يقوم بدور الربط.

سيبدو ذلك التداعي في نصوص كثيرة في الديوان بصورة أوضح، ولعل قصيدة (أنا) ص١٣ خير شاهد، وقبل مقاربتها نقديا دعني أنقل إليك ما تتوصل إليه دراسات علم النص من نتائج قد تبدو مفيدة في قراءة قصيدة النثر، ومنها ما يتعلق بنط توليد المعاني في الكلام، كما يلي:

ثمة "مفاهيم" في ذهن منتج النص، يعمد إلى إجراء توسيع منشط لها فيتولد الكلام. وكل قول يبنى على قول ويؤدي إلى قول، وما تحمله "الأقوال" هي "المفاهيم". والجملة فقط، حيث تستخدم في فعل كلامي، تصير أدنى منطوق وأداة اتصال، فهي تنقل للسامع معلومات فعلية للمتكلم تستخدم مقصد تعبير المتكلم بوصفه وسيلة اتصال مباشرة، ولا تؤدي وحدات المستويات الأدنى إلا وظيفة ثانوية لغوية داخلية[٦] .

بغياب تقاليد الشعر القديم لعب شعراء قصيدة النثر على إجراء تنشيط موسع للكلام، يتولد منه النص الشعري. وهو ما سيتضح من

خلال متابعة هذه الجزئية في هذه الدراسة. أؤكد على أن هذا الإجراء يمثل ملمحا أسلوبيا بنائيا في أغلب قصائد النثر، ولا يحمل أي وصف سلبي (أو إيجابي) إلا من خلال نجاح هذا الملمح (أو فشله) في إنتاج شعرية النص. راقب هذا الملمح فيما سيلي:

ذاهب إلى نفسي

لعلني أراني

كل من هنا مثلي

في البيتين الاول والثاني يتحدث الشاعر بصيغة الحضور ذاهب (أنا) علني (أنا) أراني، وفي البيت الثالث يتحدث عن الآخر (كل من هنا مثلي)، بالإضافة إلى (أنا) في (مثلي)، وهنا ينطلق بناء النص للحديث عن (كل من هنا)، فإذا هم:

يبحثون عن ذواتهم

ربما ذات انكشاف

أو حلول

قبل أن تمد بصرك

وإذ يصل الشاعر إلى بصرك (أنت) وهذا بعرف البلاغة القديمة (تجريد)، يجرد الشاعر من نفسه شخصا يخاطبه، إن (أنت) هنا تعني (أنا)، ولكنها تأتي بصيغة المخاطب (أنت)، ومن هنا تكون النقلة التالية في القصيدة:

قبل أن تمد بصرك

أو يرتد إليك حسيرا

قبل أن تدخل في التجربة

وما أن يصل الشاعر إلى (التجربة) حتى يتوقف عندها لتصبح التجربة:

تلك التي انتظرتها عمرك كله

وأعمار من تلبسوك

ويقوده الفعل تلبسوك، إلى السطر الشعري التالي:

وتناسلوك

في خرائطك الجينية

وبالوصول إلى (خرائطك الجينية) تحدث نقلة جديدة، فهذه هي الخرائط:

التي ضربها إعصار ما بعد الحداثة

و(ما بعد الحداثة) مصطلح يحمل دلالات تميل إلى السلب، ومن ثم تحدث نقلة جديدة في القصيدة، ففي ما بعد الحداثة:

حيث تكون تكنولوجيا الموت بالموت

وتقديم الكؤوس

في صحة القتل الجماعي

(والقتل الجماعي) يفتح باب الاستدعاء على:

في هولوكوست الإبادة

وإعادة الإعمار

و(إعادة الإعمار) تقود إلى:

على يد "الآباء المؤسسون"

وهذا الإعمار على يد الآباء المؤسسين لأمريكا **Founding Fathers of the United States** سيفتح مجال القول على التناقض الذي وقعت فيه الحضارة الامريكية، وأسفر عن كوارث، وسيكون المقطع التالي:

لا على غرار الهندي الأخير

ولا هيروشيما ونجازاكي

ولا برجي سبتمبر الحزين

ولا جرافة راشيل

ولا ما فعله بي قابيل

و(بي) في السطر الأخير تفتح باب الاستدعاء والاسترسال على ما يلي:

لأني لا أجيد لعبة القتل

التي لا تنتهي

لذلك انا هنا

أفتش عني في

وأدخلني من أبواب متفرقة

حتى لا أراني وأقبض علي

وتدفع جملة (أقبض علي) إلى ما يلي:

أنا لص نفسي

أخونها معي

وأخدم شيطانها

وأخطف منها قبلة الإعجاب

وأضربها بالحذاء

وهذا الحذاء يفتح على ما يلي: الحذاء:

الذي سرق مني في المسجد

وسيكون المسجد في البيت السابق ذريعة للتالي:

في محاولة للتطهر

وإيجاد ذريعة لإعادة إنتاج الآثام

والإعلان عن جائزة نوبل

لتكنولوجيا القتل الرحيم

وبذلك تنتهي القصيدة .. يمكن تلخيص ذلك وفق مخطط (نحو

النص) بما يلي، حيث (م) هي رمز الموضوع، و(ح) هي رمز المحمول. ولزيادة توضيح ففي عبارة (الإنسان كائن اجتماعي) فإن الإنسان هو الموضوع عند المناطقة، والمسند إليه عند البيانيين والمبتدأ عند النحاة، وجريا على عادة المناطقة في تقسيم القضية إلى موضوع ومحمول، اعتمدنا (المحمول والموضوع) لأن لفظي (المسند إليه والمبتدأ) يرتبطان بقيم نحوية أخرى، قد تعمل على تشويش الفكرة، ولبيان المعنى المراد بالمحمول والموضوع نلجأ إلى توضيح فرانكتيش دانش وهو يفرق بين جانبين مختلفين لمنظور الجملة، أو منظور الإخبار (في علم النص)، "الأول يختص بالتمييز بين موضوع مبني عليه (أي المتحدث عنه) – وحديث مبني (ما يقال عن الموضوع). والثاني التمييز مرة أخرى بين "معروف" – و"جديد"، لكن لما كان كلا الجانبين يتطابق في أغلب الحالات إلى حد كبير فإنه يمكننا أن نستغني في تفصيلاتنا عن التفريق بينهما. وتبعا لذلك يمثل الموضوع ورمزه (م) والحديث ورمزه (ح) وظيفتي تواصل متباينتين متكاملتين لأجزاء دلالية مختلفة في منطوق ما، ويرتبط تقسيم هاتين الوظيفتين إلى جزأين بالسياق والموقف المقدم ارتباطا وثيقا"(٧).

خلاصة هذا الكلام أن المنطوق يشتمل على جزأين (أ) وهو الملفوظ الأول، كأن تقول (الرجل) ويظل المنطوق في حاجة إلى ما أسماه روبرت دي بوجراند (الإكمال)، فنقول (مات)، فكأن المنطوق الثاني إكمال لسؤال مفترض من المنطوق الأول، ويكون المنطوق الأول هو الموضوع (م) والثاني هي المحمول (ح) وعلى هذا الأساس تم رصد حركة المعنى في القصيدة كما سبق، ففي البيت الأول منطوقان الأول (ذاهب) والثاني (إلى نفسي)

والثاني إكمال للأول، وهما معا يمثلان "قضية" أو "منطوقا"، ويمكن في ضوء ذلك مراجعة الرصد الذي قمنا به لمتابعة كيف تم توليد المعنى في القصيدة.

في هذه القصيدة يقدم الشاعر (الموضوع) ثم يخبر عنه بمحمول، ويبني على هذا المحمول استطرادا، ليصبح هذا المحمول موضوعا ويحتاج إلى محمول آخر، وهكذا دواليك، يتوالد الكلام بعضه من بعض، وتشعر أن القصيدة تتوالد دلاليا ولغويا من ملفوظاتها، إن ما يكتبه الشاعر يتحكم فيما سيكون محمولا له وبدوره المحمول يدفع بالشاعر إلى الاستطراد في الإخبار عن هذا المحمول ليصبح بدوره موضوعا يحتاج إلى محمول آخر. وهكذا يمكن ألا يتوقف الشاعر، ويمكن أن يمتد النص إلى حيث يشاء النص (لا حيث يشاء الشاعر).

يمكن مراجعة السبك **cohesion** والحبك **coherence** (لا أقول الوحدة) بين القضايا اللغوية والدلالية وملفوظاتها التي نجدها في القصيدة ونسأل عن الرابط بينها، وسنجد أن هذا بحث عقيم، ويتم الترابط فقط – من خلال الانتقال على المحمول الذي يصبح بدوره موضوعا، لكن هذا الترابط يتم من خلال السبك **cohesion** وهو الترابط الرصفي[٨] القائم على النحو في البنية السطحية ، بمعنى التشكيل النحوي للجمل وما يتعلق بالإحالة والحذف والربط وغيره، ولا يتم عن طريق الحبك **coherence** وهو حبك عالم النص أي الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار داخل النص ويظهر هنا الربط المنطقي للأفكار التي تعمل على تنظيم الأحداث والأعمال داخل بنية الخطاب، وهذا بدوره يخلق الفجوات التي نجدها في

القصيدة حيث نفتقد إلى الترابط بين مقاطع القصيدة والذي لا يتم إلا بتدخل القارئ ومحاولة إيجاد روابط تخيلية تجمع هذه المقاطع، وهذه سمة غالب قصائد النثر، وليس هذه القصيدة فقط.

إن سألنا عن الدافع إلى ذلك، ولماذا يعتمد الشاعر هذا الملمح البنائي في النص فإن الإجابة تكون بسبب غياب موضوع تدور حوله القصيدة. إن غياب الموضوع يتم التعويض عنه بحزمة من الأفكار الجزئية يعطيها الشاعر عنوانا دالا (أنا) ولكن (أنا) هنا ليست بالمعنى النفسي أو الفلسفي بقدر ما هي الأنا التي تتجمع حولها حزمة من الهواجس النفسية يراد لها أن تصبح قصيدة.

في التعريف الشهير الذي قدمه وليام وردزورث **William Wordsworth** للشعر **Spontaneous overflow of powerful feelings recollected in tranquility** (انسياب تلقائي لمشاعر عارمة يتم تذكرها في هدوء) والذي أصبح منطلقا شعريا بعد ذلك وانتقل إلى الثقافة العربية عن طريق مدرسة الديوان وتم غرسه في الثقافة العربية بصياغات أخرى عن طريق العقاد[٩]، وأصبح يحرك الشعراء حتى مطلع قصيدة النثر، فثار عليه الشعراء ولم يعد الشعر هو ذلك التذكر اللطيف لمشاعر جامحة، بل صار الشاعر يهرب من المشاعر العارمة ويحتكم إلى العقلانية أكثر من احتكامه إلى العقل.

إن الحديث عن (الفكر) أو (التأمل) أو (العقلانية) موجود في التراث العربي الحديث، وبخاصة لدى العقاد (جبار الفكر) الذي غرس هذه

الأفكار في الثقافة النقدية المعاصرة، لكن الذي هنا يختلف تماما عن الذي كان يعنيه العقاد. وللتدليل على ذلك نتوقف عند قصيدة "فقط"ص٢٥ من الديوان.

فقط

لا أريد أن اثبت شيئا او انفيه

لا أحب أن أحرك الكرسي لمجرد الضجيج

أو أصرخ أمام الميكرفون كي أقول أنا هنا

وماذا لو كنت هنا أو هناك

أو حتى اختفيت عن الأنظار

لن يبحث عنك أحد

ولن يفتقدك حتى أقرب الناس إليك

ربما بدونا أشباحا

أو أشياء غير حقيقية

كل شيء يفقد معناه

الطعام الذي تزدرده كدواء فقد فعاليته

وقبلات الأصدقاء بشفاه دراكولا تمتص دمك

وجثث الشهداء تتحرك في أكفانها في غباء

دعك من نظرية المؤامرة

وحدثني عن العبث

ثمة من لعب في الخرائط

وانتزع الرئات والأكباد

وقهقه في عته وبلاهة

ثمة انا وأنت

نستلّ سيفينا

ونتبادل الطعنات

لا على طريقة الهيراكيري

ولا الفرسان النبلاء

لا عصر لنا ننتمي إليه

لا بلاط

لا حبيبة في الانتظار

لا ماخور

لا قداس

لا شاهد نفي أو إثبات

فقط

دعنا نكمل اللعبة

في طقسنا المعتاد

ما الذي تقدمه القصيدة؟ وما الفرق بين عقلانيتها وعقلانية العقاد وأضرابه؟

في العقلانية المعروفة ينطلق الشاعر من فكرة فلسفية أو عقلانية أو ذهنية (كلها مترادفات تقريبا) ويبني عليها قصيدة، يدرك القارئ المغزى العقلاني الذي تعكسه، ويمكن مراجعة ديوان عابر سبيل للعقاد على سبيل المثال، فكل مقطوعة هي صياغة عروضية لفكرة ذهنية، أو مفهوم حياتي أو موقف من الوجود. وهذا ما تفتقده قصيدة "فقط".

ينطلق العقل ويجمح دون أن يكون له مخطط فلسفي، ويصبح الأمر مرهونا بمقدرته على الوثب الذهني. تبدأ القصيدة بهذا التقرير (لا أريد أن اثبت شيئا أو أنفيه) ونفي إرادة الإثبات والنفي يقودنا إلى العدم والإحباط والاكتئاب أو اللا فعل، ومن ثم يكون البيت الثاني والثالث استرسالا لهذه الفكرة المعتمدة على تكريس "اللا فعل". وفي البيت الرابع تساؤل عقلاني عن "ماذا". ماذا يحدث لو ... والإجابة نجدها في قوله (لن يبحث عنك أحد) في البيت السادس وكذلك السابع تكون النقلة مفاجئة في البيت الثامن (ربما بدونا أشباحا) وسيستمر هذا الدفق حتى البيت (١٣) ويكون البيت (١٤) (دعك من نظرية المؤامرة) ويتوالى الاسترسال العقلاني حتى البيت (٢١) وبدءا من البيت (٢٢) يدخل الشاعر في لعبة (اللا شيء) أو اللا فعل التي بدأ بها نصه من جديد حتى البيت (٢٩) وكل العبارات

منفية دون أن تقدم بديلا، إن النفي هنا مقصود، وبدءا من البيت (٣٠) يضع الشاعر النقطة التي يختتم بها القصيدة:

فقط

دعنا نكمل اللعبة

في طقسنا المعتاد

وهذه أفضل نهاية لنص بلا موضوع أو مرجعية فلسفية.

أسارع إلى التذكير بقول مالارميه (الشعر لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات) وغياب المرجعية الفلسفية لا يقدح في الشعر، لكن المقصد هو المقارنة بين نمطين من العقلانية الأول ينطلق من إطار فلسفي وذهني وفكري كما كان عند العقاد والثاني يقدم وثبات العقل.

هذا الديوان – وكل دواوين قصائد النثر – تحتاج إلى أن نقف أمام كل نص على حدة لبيان خصائصه وطبيعة بنائه. وحسبي هذه الإطلالة السريعة التي تأمل أن تكون مدخلا لقراءة الديوان بصورة أكثر نضجا وأرقى فكرا.

الهوامش:

(١) للكاتب دراسة بعنوان (تطور المعجم الشعري من الإحياء إلى أبولو دراسة تاريخية فنية) هي رسالة دكتوراه ١٩٩٥ بكلية دار العلوم مخطوطة لم تنشر، يمكن لمن شاء أن يراجع تفصيل ذلك في المدخل النظري للدراسة.

(٢) قدامة بن جعفر (نقد الشعر) ٩

(٣) ابن رشيق (العمدة) جـ٢/١٢٩

(٤) للكاتب دراسة حول هذه النقطة بالتفصيل بعنوان (الموضوع الشعري: مدخل لدراسة شعرية رفعت سلام) ضمن كتابي (شعرية العقل) لمن أراد الاستزادة.

(٥) حلمي سالم (التجريب قوس قزح) ٢٧٣–فصول، مج١٦–ع١ ١٩٩٧

(٦) للكاتب دراسة موسعة عن هذا في (فقه اللذة: مدخل نصي) منشورة في مجلة فصول عدد٩٥ خريف ٢٠١٥

(٧) فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية والموضوعية لأداة الاتصال) ضمن كتاب (علم لغة النص) ص ١٦٢. ترجمة د. سعيد بحيري – القاهرة – مكتبة زهراء الشرق – ٢٠٠٧. وللرجوع إلى تفصيلات غنية عن هذا المدخل يرجى مراجعة كتاب روبرت دي بوجراند (النص والخطاب والإجراء) ترجمة الدكتور تمام حسان . عالم الكتاب – ط١– ١٩٨١

(٨) http://www.m-a-arabia.com/vb/showthread.php?t=20628

مقاربة نحو النص في تحليل النصوص: قراءة في وسائل السبك النصيأ. ياسين سرايعية

(٩) راجع الدراسة القيمة بعنوان (أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر) جيهان السادات – دار المعارف، ففيها إفاضة محمودة حول هذا الأمر.

الفصل الخامس

ما وراء الجمال

مقامات مُحَّمد الشحات نموذجا

ماذا في "مُحَمَّد الشحات" كي يكون شاعرا؟ هذا السؤال الساذج حيّر الشعراء والقراء والنقاد، قديما وحديثا، وهم يتساءلون عن المكون البنيوي الذي يجعل من شخص شاعرا. فهو يعيش معنا في نفس الحياة، ونفس الظروف، ويتلقى ما نتلقاه، ويفعل ما نفعله، فلماذا يكتب الشعر ونحن لا نكتب؟

ستجد هذا السؤال الساذج بصياغات عدة في الثقافات القديمة والحديثة، وبرغم التقدم العلمي فما زال السؤال بلا إجابة نهائية، وكما قرر مصطفى سويف فإن "المسألة لا تزال أعقد من أن يبت فيها بهذه البساطة، فهي تمس مشكلة من أعقد المشكلات السيكولوجية، وهي مشكلة السلوك الفردي ذات الجذور الفلسفية المتشعبة، وتمس هذه المشكلة في أعقد جوانب السلوك بوجه عام، أعني الإبداع".

ولوضع القارئ في الموضوع سأنقل له بداية قصيدة (رجفة المقامات) التي تقوم عليها هذه الدراسة، ففيها متسع للدخول لجوهر الموضوع، يقول الشاعر مُحَمَّد الشحات:

طال المقامُ

فشدني من طولِهِ

ما قد تلبد وانثنى

وكشفتُ من أسرارِهِ

ما هزَّني حتى اكتويتُ

وما برحتُ إذا انتبهت بأنني

سأظل أبحثُ

في متاهات المقامِ

وأرتوي

حتى يظنَّ الخلقُ

أني ما ارتويتُ

فأعودُ من حيث انطلقتْ

يعتصم مُحَمّد الشحات ،هنا، بآخر ما وصلت إليه الثقافة العربية الإسلامية، وقد خاضت مرحلة من تطور النظر في هذا السؤال تكشف عن مراحل تطور العقل العربي ونضوجه، وما ترتب على ذلك التطور من إجابات حول السؤال الذي صدرنا به المقال، ومن المدهش أن هذا التطور لم يكن وقفا على العقل العربي فقط، فقد ذهلت الثقافة العالمية أمام مصدر الشعر، قديما وحديثا، وذلك لأن "الطريقة الغريبة الذي تنصب منها الأفكار الجديدة والمكتشفات العجيبة على العبقري من حين إلى حين نابعة من معين مجهول لا يعرفه هو نفسه، ولا يستطيع العقل البشري أن يدركه" كما يقول دالاس كينمار Dallas Kenmare، ومن هذا "المجهول" أتى الشعر، فهل هو مجهول بالفعل؟

سنجد في التراث العربي اقتراح مصادر لمنبع الشعر، تتمثل في الكهانة والشيطان والجن، هذا الاعتقاد منذ الجاهلية موجود، وكان الشعراء هم من

غرس هذا الظن في عقول القراء بإصرارهم على تلقيهم الوحي عن الشياطين، ولحسن الحظ فقد ظلت هذه الأبيات مروية، ولم يشعر القدامى بالحرج فجمعوها، ولعل من أقدم هذه النماذج قول الأعشى:

وما كنت ذا قول ولكن حسبتني إذا مسحل يبري لي القول أنطق

خليلان فيما بيننا من مودة شريكان جنيٌّ، وإنسٌ موفَّق

سنجد الأعشى هنا، يجعل من ذاته مجرد متلق لما يلقيه في روعه "مسحل"، وهذا اسم الجني الذي عنه يتلقى الشعر، ويختلط الجن بالشيطان في التراث كأنهما مترادفان لفظيان لمسمى واحد، من ثم ستجد الشعراء يسمون شياطينهم بأسماء تميل للغرابة كي تناسب عالم الشياطين المفترض، فشيطان بشار شقنقاق، وحاور المعري في رسالته شيطانا اسمه أبو هدرش، ثم مالت الأسماء مع الوقت إلى أسماء شائعة، فكان عمرو اسم شيطان الفرزدق، وفي رسالة ابن شهيد يقابلك اسم عنتر بن العجلان وأبو الطبع وحسين الدنان أسماء شياطين طرفة والبحتري وابي نواس بالترتيب.

وبظهور الإسلام لم يجد الشعراء غضاضة في الاستمرار في هذا الزعم برغم ما اكتسبه الشيطان والجني من صفات سلبية في الثقافة الإسلامية، ولفت القرآن عقول الناس إلى سخافة هذا المعتقد كما في قوله (وجعلوا لله شركاء الجن) أو (إن كيد الشيطان كان ضعيفا)، لكن يبدو أن كل ما حدث هو تَحَوُّلٌ في منطلق الاعتقاد، فربما كان القوم يصدقون ذلك في الجاهلية ويؤمنون به، لذلك شاع بينهم، أما في الإسلام فقد تحول إلى تبرير ثقافي لتميز الشاعر عن الرجل العادي دون أن يكون ذلك مصحوبا

بتصديق ما يقوله، لكنه محاولة لجعل الشاعر شخصا استثنائيا غير باقي البشر، ومن هنا ستجد شاعرا مثل حسان بن ثابت يقول بلا حرج:

ولي صاحب من بني الشيصبان فطورا أقول وطورا هو

فهو لا يكتفي بالزعم بأن له شيطانا، بل جعل له قبيلة، وقوما، معتمدا على لفظ فيه غرابة وجرس يلائم الموقف. ولم يكن حسان وسامعوه يشعرون بالغرابة، وقد قال له الرسول عليه السلام آمرا إياه بهجاء شعراء قريش، اهجهم وروح القدس معك، وقول النبي هذا يوحي بوجود قوة خفية تملي عليه المعاني التي سوف يقولها، بما يصب في نفس خانة الإحساس بوجود قوة مفارقة تملي على الشاعر ما يقول.

ويذهب الدكتور عبد الفتاح عثمان عكس التيار، إذ يرى "أن في القول بالإلهام مصدرا للإبداع الشعري حطا من مكانة الشاعر، وإزراء بقيمة الشعر، ذلك أنه يجعل من الشاعر مجرد أداة ناقلة لما توحي به الآلهة [أو الشياطين] وبذلك يتسم دوره بالسلبية،، كما أنه يجعل الشعر فيضا تلقائيا من ذات غائبة عن الوعي، ومن ثم يفتقد القصد في توظيفه لغاية سامية"، وهذا تفكير عقلاني يُحتَرَم، لكن غموض مصدر الإلهام الشعري وكذا توظيف فكرة إلهام الشيطان التي لم تكن توظف بالطريقة التي نفهمها من كلام عبد الفتاح عثمان، لقد أراد الشاعر التعالي على القراء وإشعارهم بأنه أرقى منهم وأكثر لصوقا بمصدر من المصادر التي لم تتح لهم، وبذلك يرتفع عنهم درجة، ومن ثم يفتخر الشاعر على الشعراء الآخرين، وكلهم يتلقى وحيه عن شيطانه، بأن شيطانه أعلم من شيطانهم، مستغلا الإيحاء

الإيجابي للذكورة مقابل الإيحاء السلبي للأنوثة كما تكرسه اللغة العربية، فيقول أبو النجم متعاليا على كل شعراء الأرض، هذا البيت الشهير:

إني وكـــل شـــاعر مـــن البشـــر شـــيطانه انثـــى وشـــيطاني ذكـــر

انتقلت هذه الفكرة من الاعتقاد إلى المنطق الثقافي الرمزي، ومن ثم فلا بأس من أن تكتسي فكرة الإلهام بغلالة شفافة من الشعور الديني، فتجد بعض الشعراء يزعم أن الرسول زاره في المنام وألْهَمَهُ قصيدة ما، أو أثنى على قصيدة له، أو بشره بأنه سيقول كلاما ما، كما حكى الأصفهاني في الأغاني عن الكميت والسيد الحميري، وكما هو متداول عن بردة البوصيري –مثلا–، ولأن القرآن نفى عن النبي صفة الشاعر والعلم به فلم يجرؤ أحد على النص صراحة بأن الرسول علمه هذه القصيدة، لكنه استغل القيمة الإيجابية لزيارة النبي له في منامه وحديثه معه عن قصيدة ألفها أو قصيدة سيؤلفها أو يقوم بتأليفها، فيكون ذلك دافعا له لمواصلة الكلام، وهذه مرحلة تجاوزها الشعراء كي يقولوا صراحة بأن الملك أوحى لهم، ولماذا لا وقد أوحى الملك إلى النبي القرآن.

وتظهر فكرة إلهام الملك الشعر للشاعر في التراث ويتناقلها الناس فنجدها عند يوسف القرضاوي في قوله:

والشـعر قـد يوحيـه شـيطان وقـد يـوحي بـه ملـك كمـن يأتيـني

وهنا، فإن القرضاوي يجمع في بيته الإقرار بإلهام الشيطان والملك للشعر، ولكن جريا على (شيطانه أنثى وشيطاني ذكر) يجعل وحيه عن ملك، بما يُفهم منه سمو درجة هذا الشعر وروحانيته، بما يناسب الصورة

الذهنية عن قائله الذي يقدم نفسه باعتباره رجل دين.

وهذه الادعاءات هي محض استعارات ثقافية، ويفسد المعنى إذا أخذناها على ظاهر لفظها، فكما قال ميشال ريفاتير فإن الشعر لا يقول ما يعني ويعني ما لا يقول، بمعنى أن للشعر ظاهرا وباطنا، الظاهر هو المعنى المعجمي وهو غير مقصود، والباطن هو المعنى الشعري، وهو المراد، ودائما ما يكون المعنى الشعري يتم الوصول إليه من خلال العبور على المعنى المعجمي، وفي حال الوقوف عند المعنى المعجمي نصاب بالحيرة، كتلك التي نجدها في بيت المعري معلقا على هذه الظاهرة، مبينا أنها لم تحدث، فيقول:

قد عشتُ عمرا طويلا ما علمتُ به حسًّا يحس لجنّيّ ولا ملك!!

ويصدق المعري لأنه يقف عند ظاهر المعنى (=المعنى المعجمي)، ويصدق الشعراء، لأنهم يقصدون إلى المعنى الشعري، ويصدق القراء لأنهم يتعاملون مع (استعارة ثقافية) وهذه الاستعارة هي التي سوغت لابن شهيد في "التوابع والزوابع" التوسعَ في فكرة شياطين الشعراء، فجعل لكل مبدع شيطانا في النحو والنقد وعلوم الدين، مجاراةً للاستعارة الثقافية الذائعة عن شياطين الشعراء، فلماذا لا تصاحب غيرَهم من ذوي الهمة فكرة الإلهام هذه، وأنهم يتلقون الحدس والبصيرة من مصادر غير بشرية، تمييزا لهم عن الغير، وفي كل الأحوال، فهم مميزون عن الأغيار، ففي اللحظة التي ننفي –كما فعل المعري– أسطورة شياطين الشعراء، يظل الإبداع الشعري في حاجة إلى كشف مصدر: من أين أتى الشاعر بهذا الكلام المبدع، وقد

حاول أبو تمام الإجابة على ذاك السؤال بعيدا عن هذه الأسطورة فقال:

ولكنــه صَــوْبُ الغمــام إذا فَنَــت   ســحائبُ منــه أُعْقِبَــتْ بســحائب

فيرى أن الشعر مجهود العقل وجهد التفكير، فإذا كان أنصار أسطورة شياطين الشعر يرونه موهبة، فإن أبا تمام يراه صنعة وعقلا.

يتجاوز مُحَّد الشحات هذا الجدل الثقافي حول منبع إلهام الشعر، ليضعنا في تصور آخر مقتبس عن المقامات الصوفية، ومدارج السالكين إلى الذات العليا.

وعلى مدارج السالكين يكتب مُحَّد الشحات هذا النص البديع والجميل والمقنع جدا. فيما يشبه التناص أو توظيف التراث الصوفي أو استلهامه، لكنه يتجاوز كل ذلك ليؤسس نصا شعريا موحيا ومعبرا، مستغلا التراث الصوفي في التعبير عن التجربة الفنية التي يخوضها، وهذا امر نصَّ على تأكيده كبار شعراء العصر، كما في اعتراف صلاح عبد الصبور الذي يرى "أن التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية. إن كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد. قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة او لا يثاب. كذلك قال الصوفيون إن الإنسان يمضي في طريق الصوفية، يجتهد ويتعبد، ولكنه لا يهبط عليه شيء أو لا يفتح عليه بشيء. وهذا الفتح ليس إلا تنزلا من عند الله"، هنا تكون إجابة مُحَّد الشحات على السؤال الذي تصدر الدراسة: كيف يكون مُحَّد الشحات (والشاعر عموما) شاعرا؟ والإجابة كما تقدمها القصيدة، إنما هي بالفتوحات الإلهية، لقد عدنا مرة أخرى إلى موضوع الإلهام، لكن مُحَّد الشحات هنا يختلف عن الأعشى، فالأعشى

أشار إلى مصدر قصيدته، لكن مُحَمَّد الشحات تتبّع كل مراحل ولادة القصيدة، والارتقاء بها من مقام إلى حال، حتى استوت، ونجح في النهاية في أن يقتنص هذه القصيدة الرائعة، وبلغة الصوفية: لقد فتح الله عليه.

وأول مقام هو (مقام الوجد)، وفيه يقول:

واعلم بأنك إن عرَفتَ الوجدَ

فقد تفرّعَ حين أفرغَ

في ربوعِكَ هدأةً وسكينةً

تبحثُ عن مقامِكَ

فارتحلْ

تنجُ بنفسِكَ

وانتبهْ

تبدأ الغلطة المقصودة بقوله (هذا مقام الوجد)، لأن الوجد حال وليس مقاما، والفرق بينهما أن الحال منزلة من عند الله ولا يستطيع الفرد ردها أو إعادتها بينما المقام هو ما يحققه المرء بنفسه، فالحال هبة من الله، والمقام يحققه الإنسان بذاته. وحال (أو مقام) الجد من الوجدانيات القلبية. إنه لهبٌ يتأجج من شهود عارض القلق، فيقف المريد متلقيا الفيوضات، ويَرِدُ عليه الفتحُ بلا تكلف ولا تصنع.

وإذ يصل الشاعر إلى هذه الحال يفتح قلبه وعقله للوارد، ويتلقى إلهام الشعر، وحيا، وكما جاء في القرآن (فإنها لا تعمى الأبصار، ولكن تعمى

القلوب التي في الصدور) فالقلوب تَجِدُ، وما يسمعه القلب ويبصره هو المعبر عنه بوجد القلوب، إنه الاستغراق في التجربة الشعرية، هنا يترك الشاعر نفسه للإلهام، ولأهل الوجد تغيّرات تطرأ عليهم، مثل، قشعريرة البدن، والصعق والزفير والشهيق والبكاء والغشية والأنين والصراخ، لذلك يقول الشاعر:

هذا مقامُ الوجدِ

فأهدأ حين تدخلُهُ

وخفِّفْ من مداومةِ افتعالِ

الشوقِ

واتركْ رِجفةَ الأعضاءِ تأتي

فجأةٍ

إن ما يطالب به الشاعر هو التخلي عن التواجد للوصول إلى الوجد، فللوجد ثلاث مراتب، أولها التواجد وفيه استدعاء الوجد بالذكر والفكر، وهو أضعفها، وهذا ما يطالب الشاعر بالابتعاد عنه، فإذا حدث لك الوجد

حين يمرّ في أركانِ قلبكِ

تقشعرُّ

هنا ينتقل المريد/ الشاعر إلى المرتبة الثانية من الوجد، وفيها يتحقق حصول الشعور الذي استدعاه الشاعر، وهو ما تحقق بالفعل في الجملة

الأخيرة، فإذا كان المريد / الشاعر، متمكنا قادرا على الإمساك بالتجربة الشعرية / الصوفية، فأمامه المرتبة الثالثة، وهي الوجود، وفيها يستمر الفيض النوراني ويتوالى على القلب، وفي هذه الحال يكون السالكون الكاملون كالجبال لا تنزعج قلوبهم، ولا تضطرب ظواطرهم، واسمع إليه يقول:

حتى تَحُسّ بأن قلبَك طائرٌ

أو كاد يمرحُ في الفضاءْ.

فتظل تهفو في ربوعِ

الكونِ

هنا يكون الشاعر قد تهيأ للتجربة (الشعرية / الصوفية)، ودخل في عالمها ورحابها، فينتقل إلى مرحلة تالية، أو مقام تال، وهو مقام العشق، وفي هذا المقام تتحقق الرؤية الداخلية، وهي الحاسة السادسة التي لا تكون إلا للعاشق الحقيقي، وهو الحبيب المنزه عن الهوى واللذة، وهو حب الذات العليا (حب الله)، وهنا يشعر الباحثون عن الله / التجربة الشعرية بالبهجة الداخلية، فينظر المريد/ الشاعر إلى داخله، فيجد جنين التجربة قد تخلَّقَ، يقول:

ستتوهُ إن لم تنتقِ الكلماتِ

إن لم ترتقِ الدرجاتِ

ماذا يحتويكَ من الجوى

فاتركْ مداخلكَ

اتساعٌ لا يُضاهيه اتساعْ.

يحمل المريد / الشاعر خلاصة ما وصل إليه، ولكنه حال لا يدوم، فليكن حريصا على ما جمع:

واغلق على أسوار صدرِكَ

ما حملتَ مخافةً للفقدِ

واحبس كلّ شوقٍ

بين أركانٍ تحنّ لها.

فإذا ارتضيتَ بما حملتَ

فلا تخفْ

إن لم يكن القارئ بصيرا بمقامات العشق الإلهي يضيع كثير من الألق والبهاء الذي تقدمه القصيدة، فالشاعر قدير في رسم التحولات النفسية، ورؤية الداخل (داخل القلب) = (العقل الباطن).

وتنتقل التجربة الشعرية في مراحل اكتمالها إلى مقام الخوف، ويعقبه مقام الندم، وبالفعل هما مقامان مترتبان على بعضهما البعض، ويدفع الأول إلى الثاني، ولكل منهما درجات. واسمع لقول العارفين: الخوف لعامة المؤمنين، والخشية للعلماء العارفين، والهيبة للمحبين، والإجلال للمقربين، وعلى قدر العلم والمعرفة يكون الخوف والخشية، واقرأ للشاعر:

هذا مقامُ الخوفِ

فأحذرْ حينَ تدخله

واتركْ على أعتابه

ما قد يُسامره

كنتَ احتميتَ به

في لحظة القلقِ المأجَّجِ

فاكتويت

وهزني وجعٌ

ما عدتُ اذكره

فتركتُ خوفي

وتذكر (هيبة الجلال) و(الخوف من العقوبة) و(خوف المكر في جريان الأنفس المستغرقة في اليقظة) بلغة العارفين من الصوفية، وخوفَ الشاعر على ضياع الإلهام الشعري، وتفلّته من يديه.

ومن بعد مقامات وأحوال يمر بها الشاعر اليقظ جدا لنور القلب وتقلباته، الحريص على الخروج من التجربة بصيد شعري يستحق عذابها، يصل إلى لحظة الخلق والإبراء النهائية، لحظة الإمساك بالفريسة / القصيدة:

هذا مقامُكَ؛ فاستعدْ

من كل ما يُدنيكَ

واسكنْ هدأةَ الأعضاءِ

أفرِغ من ضلوعكَ

نشوةً كانت تهزُّكَ

وارتحلْ كيما ترى

عينًاً معلقةً، ونورًا ساطعًا

إن خلتَهُ، فامضِ الهوينَ

كي يشدّكَ

والتصق في جوفِهِ

واغسل ضلوعَكَ

وانتبه

من نشوةٍ لا تنتهى

فلقد نهلتَ من المعارفِ

ما يُعينكْ.

ولقد عرفت الآن أنك ماثل

في رحلة لا تنتهي

منذ أفلاطون، يقول العارفون بأن الإبداع إلهام يهبط على الشاعر في حالة من اللاوعي، وأن دور الشاعر يقتصر على أنه مجرد وسيط ينقل ما

تمليه عليه الآلهة، واعترض أرسطو بأن جعله بناء فنيا يتم في حالة من الوعي الدائم، والجهد الإرادي العاقل. والشاعر فيه صانع يمتلك القدرة على الخلق والاعتبار. وانظر إلى ما يقدمه مُحَمَّد الشحات كيف يدلي بدلوه في خضم هذا الجدل الثقافي المضطرب قديما وحديثا عن نصوص عجز علماء النفس مثل فرويد وتلاميذه عن إدراك مصدرها، فبرغم كثرة الحديث عن اللاشعور والحلم، قال سيرل بيرت **Cyril Burt** إن خير القصائد وخير الحكايات إنما هو نتاج العقل الباطن.

الهوامش:

استعنت بعدد من الكتب والمقالات، أبرزها:

- عبد الله سالم المعطاني (قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي) مجلة فصول المجلد العاشر، العددان الأول والثاني أغسطس ١٩٩١ القاهرة
- مبروك المناعي (في صلة الشعر بالسحر) مجلة فصول المجلد العاشر، العددان الأول والثاني أغسطس ١٩٩١ القاهرة
- عبد الفتاح عثمان (إشكالية الإبداع الشعري بين التنظير اليوناني والتأصيل العربي والتفسير المعاصر) مجلة فصول المجلد العاشر، العددان الأول والثاني أغسطس ١٩٩١ القاهرة
- صلاح عبد الصبور (تجربتي في الشعر) مجلة فصول المجلد الثاني العدد الأول أكتوبر ١٩٨١ القاهرة

الفصل السادس

إيكاروس: أو في تدبير العَتَمة

مدخل نقدي من خلال عتبات النص

تؤكد تجربة علاء عبد الهادي الشعرية على أن الشعر فن للنخبة، وليس مخاطبة "للجمهور" بالمعنى العريض، قدر ما هو خطاب خاص لنخبة مسلحة بوعي ثقافي حاد. يظهر ذلك من أحد عشر ديوانا شعريا، يعكس كل منها تجربة لا تتكرر، يفجر كل ديوان قضيته من داخله، ولا يبدو الشاعر مسلحا بقضية قبل الشروع في نسج القصائد، قدر ما تبدو القضية في الظهور من خلال الإمساك بما توحيه قصائده الشعرية.

يبدو ذلك – جليا– في ديوانه الأخير "إيكاروس : أو في تدبير العتمة" الصادر (٢٠١٦) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، والذي يؤسسه الشاعر وفق مفهومه التجريبي عن "الشعر السردي" (وليس السرد الشعري)، وفيه يتكون الديوان من "نصوص نوعية مختلفة أُصطُلِح على انتمائها – تاريخيا – إلى أنواع غير شعرية، كما يمكن إرجاعها أسلوبيا إلى أشكال اُصْطُلِح على أنها أشكال غير شعرية، بالرغم من أنها تقوم – في نصوصنا– بوظيفة شعرية دون منازع، ..، دون أن يؤثر وجود هذه الأساليب والانتماءات، وذلك برغم إمكانية تصنيف كل نوع كتابي – جزئيا – في هذا الشكل إلى منطق تمثيل جنسي تقليدي مختلف على مدار النص"[(١)]

وبدءا من "عتبات النص" في هذا الديوان، يبدو الشاعر يؤسس الوجود الشعري للديوان بعيدا عن الموروث والمتعارف عليه حول "مفهوم الشعر"، ويأتي جزء العنوان "حكايات شعرية"، فهذه العبارة هي التي تضم هذا الديوان إلى الجنس الأدبي: الشعر. يتكون العنوان من أربعة أجزاء: إيكاروس (بطل أسطورة يونانية كان محتجزا و أباه في متاهة، وللهرب

استعان بأجنحة ثبّتها على ظهره بالشمع. وأثناء هروبه حلّق إيكاروس قريبا من الشمس، متجاهلا نصيحة والده، فهوى صريعا بعد أن أذابت أشعة الشمس الشمع المثبّت لجناحيه)، ثم عنوان بديل (أو في تدبير العتمة) وربما بدا ذلك منسجما (أو غير منسجم) لأن (أو) تفيد البدل، والجزء الثالث (يوميات من ثورة ٢٥ يناير)، وهنا يحدث قطع اتصال في الدلالة المعنوية للعنوان، ثم بعد ذلك صورة جناح إيكاروس، صمم الشاعر الغلاف بنفسه –كما حكى لنا–، بعد غياب إيكاروس واختفائه، ولم يتبق منه إلا جناحاه، اللذان انفصلا عن جسده، بعد أن اقترب من الشمس، وبعد ذلك يأتي الجزء الرابع: (حكايات شعرية) يشرح الشاعر جزءا من إيحاء العنوان في ص٥ حيث يشير إلى تحولات صياغة العنوان، والذي يحاول ربطه بتجربة حب فاشلة، وهذا يؤسس عدم اتصال مع العنوان الذي يقنعنا من خلاله أن الحديث عن (ثورة ٢٥ يناير)، وهذا ما يتم تأكيده في ص٨ من خلال ذكر أسماء من مفجري "ثورة الربيع العربي" في مصر وتونس، منتهيا بالجملة المؤكدة بإبراز حجم خطها "هكذا حدثونا"، فينسجم مع العنوان، ويحدث قطعا مع مبررات تسمية الديوان التي نفهم منها أنه تجليات صدمة حب فاشل لمن: لم تحفظ أخوة الدم، ولم تستحق نزف المرح والعشق على عورات الحروف". هذا "الإبهام" المقصود يفتتح به الشاعر ديوانه ليضع القارئ – من البداية– على أعتاب تجربة لا تبوح بسرها في يسر.

أما الحكايات الشعرية – التي في العنوان– فإنها أربع حكايات تشكل الديوان، تمثل كل حكاية نصا، الحكاية الأولى عن (المطارِد) بكسر الراء،

والأخيرة عن (المطارَد) بفتح الراء، أما المطارِد بكسر الراء فإنه حكاية بداية، و المطارَد، بفتح الراء فإنه بداية حكاية، كما صمم الشاعر ديوانه، ولا نفهم دلالة الإبدال بين (حكاية/ بداية/ حكاية) إلا من خلال المرور بالحكايتين الباقيتين، الثالثة (حكاية الثورة والعاشقين) والرابعة (حكايات الصيد والحيوان)

بذلك يتشكل الديوان من الكتلة النصية، كما ذهب إلى ذلك علاء عبد الهادي في بحوثه النظرية، ويعرّفها بأنها كمية متماسكة من مادة لغوية و/ أو فنية، لها بداية ونهاية، ومحيط كفافي"(٢)، يقوم المتلقي – مشاركا المبدع – بإنتاج الدلالة، وفي حال تقاعسه فإنه يُفسد المعنى الشعري للكتلة النصية (وليس النص الشعري).

وبحثا عن هذا المعنى يمكن الادعاء بأن هذا الديوان يتكون من أربعة فضاءات نصية تمثل كل حكاية من الحكايات الأربع فضاء، ولكنها غير متماسكة، وبين كل حكاية وغيرها، فراغ يمثل انقطاعا (فجوة في ضوء مقولات التلقي) يسهم المتلقي في بناء المعنى من خلال دمج هذه الفضاءات عن طريق ملء هذه الفراغات (الفجوات) معتمدا على أحاسيسه الشعرية. وهذا الضرب من التلقي يحتاج إلى قارئ استثنائي، ضد المنحى التعليمي الفوقي الإملائي الذي يقدم يقينيات ناجزة، ليس عليه سوى التسليم بها، وعوض ذلك يجب على هذا القارئ أن يفكر ويتأمل ويستنتج، وصولا إلى الوعي الذاتي الخاص(٣).

يضع الشاعر بين يدي هذ النصوص عتبات نصية، بعضها مقتبس

والبعض له. أهم ما يظهر على هذه العتبات أنها تمزج بين الشعري والسياسي. اعترف الشاعر بأن العتبات بين علامتي تنصيص اقتبسها من كتب عالمية وأشخاص أجانب، وما خلا من علامات التنصيص فهو له، وأحيانا يتم المزج بين كلامه وكلام آخر في عتبة نصية، كما في عتبة نص "سيدة الظلال .. الحبيسة"، وتأتي هكذا (التفكير أقل من الفكر: هكذا "يرتب العالم نفسه في القصيدة").

ومن نسيج الديوان "روابط الحكايات" وتشغل (١٣) صفحة في نهاية الديوان وهي روابط من الانترنت تعطي المتلقي صورة عما تتحدث عنه القصيدة، وبدونها يغيب جزء من إيحائها، وربما يصبح ثمة لبس في القصيدة إن لم يرجع المتلقي إلى هذه الروابط.

أول الديوان (حكاية بداية: المطارِد)، لا نعلم من هو المطارد، إن لم نقرأ "روابط الحكاية" لتبدأ الحكاية الثانية "حكايات العطب ومواريث السقوط" سنجد أن رابطها دخله تحريف بتغيير عنوان الحكاية ليستبدل "الفساد" بالسقوط. وفي هذه الحكايات (٢٣) عنوانا ولها (٢٣) رابطا، يمكن استكشاف الخلفية التي تدور فيها هذه النصوص (الحكايات)، إذا قرأنا عناوين الروابط، وهي: الصفقات الفاسدة تتحدث عن نفسها. كيف أصبحت الخصخصة أكبر عملية نهب في مصر؟. العبارة السلام ٩٨ غرق٢٠٠٦. الحقائق الكاملة في ملف تصدير الغاز إلى إسرائيل. توقيع اتفاقية الكويز. إسرائيل تستولى على حقول غاز داخل الحدود المصرية. احتكار لحديد الدخيلة. بلاغات تتهم بالتربح من بيع ديون مصر. الفساد المنهجي في نظام مبارك. مبارك وحرب العراق. الخصخصة أكبر عملية

نهب منظم في تاريخ مصر. الملف الكامل: الفساد في عهد مبارك ... إلى آخر هذه الروابط التي تكشف ملفات فساد يؤدي – بالفعل – إلى السقوط.

واذا اعتبرنا التسلسل العددي وأن كل رابط يشير إلى جزء من معنى القصيدة، وأن النص الأول يقابله الرابط الأول والثاني يقابله الرابط الثاني وهكذا .. فإن إسقاط النص على رابطه يعمل على خلخلة معناه، فيجبر المتلقي على إعادة فك شفرات النص للبحث عن مكون معنوي يجمع بينهما، وعلى سبيل المثال، سأخذ أقصر النصوص طولا، رقم (٨)، وعنوانه: ضوء ليس جميلا، وصدّره الكاتب بعتبة نصية من تأليفه تقول: "زفير الشعر الكتابة، شهيقه الصمت"، والنص:

كانت له قدم واحدة مضواء، مصابة بالأرق، تقع

على كل شيء دون رحمة، وترسم على الكون

دائرة من نميمة أو طين.. والأخرى مفضالة لكنها لا

تطيق..!

فليس هناك من شيء إلا الذباب، ليس هناك

من شيء سوى رائحة للصباح الطويل،

وبعض الظلام العفيف الذي..

...

لا يطيل الزيارة(٤).

إن عنوان القصيدة في انفصال عنها، معنويا، والقصيدة لا تبوح بسرها. إن مطلعها: "كانت له قدم"، وعائد الضمير "له" غير موجود، ومن المفترض أن هذه إحالة قبلية **anaphora** وليس قبله إلا العنوان (ضوء ليس جميلا) ويصعب جدا أن يكون عائد الضمير في (له) يرجع إلى اللفظ المذكر الوحيد قبله وهو الضوء، وكذلك يستحيل أن تكون الإحالة بعدية **cataphora** فهذا مما لا ترشحه بقية القصيدة، وبعد ذلك:

كانت له قدم واحدة مضواءة، مصابة بالأرق، تقع على كل شيء دون رحمة، وترسم على الكون دائرة من نميمة أو طين ..

وهنا يدفع الشاعر بالاستعارة ، عن قصد، إلى أبعد مما تحتمل الإشارة المعجمية للألفاظ، لتفقد الألفاظ معناها المعجمي، إذ يستحيل فهم هذه الاستعارة في ضوء المعنى الإحالي – المعجمي، ولكن إذْ تفقد الألفاظُ معناها الإحاليَّ هنا، فإنها بالتضام مع باقي ألفاظ العبارة الشعرية تؤسس وجودها الإيحائي، تؤسس المعنى الشعري الذي يمنحه لها الشاعر. ويستحيل تقبّل هذا المعنى إلا من خلال متلق يقظ يفهم القيم الجمالية لهذه الصياغة الجمالية التي لا تتأسس وفق المعطيات الموروثة للبلاغة القديمة.

في نفس العبارة ومن خلال نقطتين متجاورتين (..) هما علامة الحذف والاختصار يفجأنا الشاعر بالذي قدّمه على أنه ذو قدم واحدة، فإذا به يقول" "والأخرى مفضالة لكنها لا تطيق .."، وهذه العبارة تحقق خرقين لغويين: الأول الانفصال المعنوي والدلالي عن الجملة السابقة، لأنها تؤسس

معنى مغايرا، معاكسا لما سبق، والثاني في المفعول به المحذوف، فليس في الكلام ما يمكن الاعتماد عليه في تقدير مفعول الفعل "يُطيق"، وبذلك يدفع الشاعر بالمعنى الشعري إلى أقصى درجات التجريد بالابتعاد عن الواقع تماما، والتحليق خلف تهويمات لا يمكن مجاراتها عقليا، وإن كان الإمساك بها خياليا ممكنا.

وباقي النص:

فليس هناك من شيء إلا الذباب، ليس هناك من شيء سوى راحة للصباح الطويل، وبعض الظلام العفيف الذي ..

..

لا يطيل الزيارة

و"هناك" هذه الواردة في الاقتباس السابق، لا تشير إلى "هناك" عكس "هنا" بل إنها لفظ بلا مرجع، وهذا "الهناك" فراغ، وشيء مستفز لا يحتوي سوى على الفراغ ورائحة صباح طويل، وبعض الظلام العفيف، ويأتي اسم الإشارة "الذي" ويمسك الشاعر عن تحديد صلة الموصول، ويعوض عن ذلك بالنقاط المتجاورة (علامة الحذف والاختصار)، وبعد فراغ متعمد مساحة سطر، تأتي النهاية، "لا يطيل الزيارة"، فهل هذ صفة للفراغ؟ أو لصاحب القدم الواحدة؟ أو لما ورد في العنوان، "ضوء ليس جميلا"، فلا شيء يقوي من عودة الفاعل المستتر في الفعل "يطيل" على واحد من هؤلاء الثلاثة.

وحتى الآن يغيب مرجع القصيدة، وتبدو عبارة عن صياغات بلاغية

مجازية أشبه بتحليقات الرمزيين. وإذا رجعنا إلى "روابط الحكايات" فإن الرابط رقم ٨ يقابل هذا العنوان الثامن في الحكايات، هذا الرابط يتحدث "عن الفساد المنهجي في نظام مبارك"، وإذا تتبعنا الرابط في الانترنت يفتح على كشف حساب للإفساد الممنهج الذي مارسته أجهزة الدولة، وهنا يبدأ النص يأخذ شكلا دلاليا آخر، هنا يصبح لكل لفظ في القصيدة معناه، ويمكن قراءة العنوان (ضوء ليس جميلا) في ضوء (الفساد المنهجي في نظام مبارك) فإذا بالدلالة تنبت في الذهن، ليس من النص، وليس من بين ألفاظ العنوان، فهي بذاتها لا يمكن أن تشير بإصبع اتهام إلى "فساد مبارك" ولكن الذي يأخذ المتلقي إلى هذا الاحتمال الدلالي هو تتبعه لرابط الحكاية.

واستمرارا في ضوء "رابط الحكاية" فإن عائد الضمير في "كانت له قدم واحدة .." أصبح موجودا، إنه إحالة خارج النص يسميها علم النص إحالة مقامية، فليس بالضرورة أن تكون الإحالات إلى اشياء داخل النص، فعائد الضمير يجوز أن يأتي قبله أو بعده أو في النص أو في خارجه، المهم أن يكون ذا إحالة، وبهذا تتحول الكتلة النصية إلى حمولة دلالية يجلبها القارئ من خارج سياق القصيدة إلى القصيدة، وفي هذا الصدد أشير إلى تأكيد ذلك بالاعتماد على تصريح ناقد معتد به مثل تودوروف الذي رأى "أن النص مجرد رحلة خلوية، يجلب فيها الكاتب الكلمات، بينما يجلب القراء المعنى" بذا يكون المعنى أمرا مجلوبا من خارج النص، فلم تعد "المعاني مطروحة في الطريق" – كما قال الجاحظ – بل تم عكس القضية، وأصبحت "الألفاظ مطروحة في الطريق" والقراء هم اللذين يتفضلون عليها

بإعطائها المعنى الذي يرغبون.

هذه الدراسة لا تزيد عن كونها قراءة في عتبات الديوان فقط، ولم تتعرض للديوان بالنقد، فهو مشروع شعري يحتاج إلى دراسة فاحصة لكشف البنية الدلالية له، بعد أن خرج الشاعر عن الركون إلى جماليات موروثة، وحاول تأسيس منحى جماليا خاصا به، يجعلنا، على مدار تجربته الشعرية عموما، وإيكاروس خصوصا، في مجابهة حيز من المادة يُدخل الجزءَ في النفس: من المنطق الشعري إلى الاستطيقي، ومن الموروث الشرقي إلى الميراث الغربي، من جدل الثقافي إلى جدل السياسي. إن "إيكاروس أو في تدبير العتمة" هو ديوان يظهر القدرة على الانخراط في نقاش عبر كل العلوم الانسانية ، من خلال تأسيس قانون الدال الخاص به .

إن هذه الدراسة لا تزيد عن كونها دعوه لقراءة عمل شعري جاد في زمن كثر فيه العبث وبدأت ثقتنا في الثقافة – عربيا وعالميا – تتراجع ، فيأتي هذا الديوان ليغرس الأمل في إنتاج ثقافه جادة وواعية من جديد .

الهوامش:

(١) علاء عبد الهادي (قصيدة النثر والتفات النوع)١١٥– العم والإيمان للطبع والنشر٢٠٠٩

(٢) السابق/٨٨

(٣) مقدمة المترجم لكتاب مصطفى صفوان (الكلام أو الموت) ترجمة د. مصطفى حجازي ص٩– مركز دراسات الوحدة٢٠٠٨

الفصل السابع

سؤال الحقيقة والمجاز في قصيدة

سيرة ذاتية لشخص جدير بالكراهية

للشاعر عزمي عبد الوهاب

تقدم هذه القصيدة مدخلا صالحا لقياس المقولات النظرية الذائعة عن عنصري (الحقيقة) و (الخيال) في الأدب عموما، والشعر خصوصا. وهما مقولتان يكثر الحديث حولهما بمصطلحات عديدة، لكن جوهر المضمون –في هذا الجدل – هو بحث ارتباط الحقيقة بالخيال في الأدب، وإن لم يُصرح بذلك.

يمكن أن تجد ذلك في مقولات شهيرة وواضحة الدلالة على ذلك مثل الواقعية فهي تشير – صراحة – إلى تمثّل (الواقع) على حساب (الخيال)، وإذا تمثّل الأديبُ الواقعَ فهذا معناه أن يميل إلى اعتماد جانب (الحقيقة) ويمكن في هذه الحال إذا وصفنا نصا بأنه (واقعي) أن يكون مرادنا – سواء صرحنا بذلك أو لم نصرح _ أن يكون التأكيد على أنه(حقيقي).

وربما تجد ذلك في مقولات شهيرة لكنها لا تنص على ذلك صراحة، ولكن جوهرها يدور حول فحص علاقة الحقيقة بالواقع مثل (المحاكاة)، فإن نظرية المحاكاة تقوم على فكرة (نقل) شيء من عالم (ما) إلى عالم الأدب. وهنا نحن أمام (حقيقة) تعرضت لانتقال من خلال (أديب)، وهذا معناه ظهور الإشارة إلى جانب الحقيقة، ولكننا بعد ذلك قد نختلف حول طبيعة (النقل) هل هو نقل كامل أو معدل أو مشوه ... الخ، وفي كل تصور من هذه التصورات يكون ما لدينا من (الحقيقة) مختلفا باختلاف ما يحاكيه الأديب، فإذا قلنا إنه ينقل الواقع كما هو، فإن حضور (الحقيقة) يختلف عن حضورها عند من يرى أن الأديب في عملية المحاكاة وهو يقوم بنقل الواقع فإنه يعرضه لعملية (تشويه) من خلال خلق (الواقع الجمالي) – المهم أن هذا التشويه سوف يقوم بدور في تصور ما تبقى من الحقيقة

التي حاكاها الأديب في نصه.

يمكن قراءة تاريخ النقد والتذوق على أنه (صراع) بين مفاهيم المتذوقين حول جدل الحقيقة والواقع في الأدب، من خلال طرح بضعة أسئلة عن مفهوم الحقيقة والواقع في الأدب (في الواقع هي مفاهيم بالجمع) وأي حقيقة، وكذلك طبيعة الخيال ودوره ومفاهيمه التي أصابها عديد تحولات على مر التاريخ. وموقف الناس من الخيال الذي تراوح بين الرفض والقبول. وبين الرفض والقبول مراحل من الشك والارتياب.

يتضح من هذه المقدمة أن علاقة الحقيقة بالخيال في الأدب كانت ولا تزال محل تنظير وإعادة نظر، وأنها – فيما يبدو لي – ستظل كذلك ما استمر وجود الأدب.

وبالعودة إلى القصيدة محل الدراسة (سيرة ذاتية لشخص جدير بالكراهية) [1] فإن العنوان نفسه يضعنا أمام تساؤلات تتعلق بموضوع بحثنا (الحقيقة والخيال). انطلاقا من الجزء الأول من العنوان (سيرة ذاتية) فهو يضعنا أمام تصور افتراضي بأن القصيدة (سيرة ذاتية)، وليس هناك ما هو أدخل في الحقيقة من السيرة الذاتية. ودعنا نسأل السؤال المقلق هذا : هل السيرة الذاتية موضوع أدبي أو نوع أدبي؟ ولماذا؟ وذلك لارتباطه بموضوعنا.

هذا موضوع طريف في الجدل الثقافي المتعلق بالسيرة الذاتية، خلاصته أن البعض يراه نوعا أدبيا مثل الشعر والرواية والمسرح، وله تقاليده الخاصة به، ويمكن في هذا الصدد مراجعة ما قاله جورج ماي أو ابو السيرة الذاتية في العالم فيليب لوجون. وهناك من يراه موضوعا من موضوعات الرواية،

مثل رواية المغامرات ورواية الجاسوسية والرواية التاريخية، ورواية السيرة الذاتية.

إن (السيرة الذاتية) [٢] في هذا التصور – الأخير – هي موضوع استحق الانفراد لسبب جوهري وهو أن رواية السيرة الذاتية تحكي تاريخ شخص، إنه عمل غير تخييلي، (واقعي – حقيقي) ومن هنا استحق النظر إليه باعتباره يعلي من شأن (الحقيقة) عكس ما عليه الأصل في العمل الروائي (والأدبي عموما) وهو الإعلاء من شأن (الخيال). عندما نقرأ سيرة ذاتية ينصرف وعينا إلى أخذ (وقائع) الحكاية باعتبارها (وقائع) قد حدثت بالفعل، أكثر من كونها (تخييلات)، ولنا أن نتخيل عملا روائيا نقرأه أولا باعتباره (رواية) **Fiction** ففي هذه الحال نتلقى وقائع الرواية باعتبارها تخييلات نجح الشاعر في إكسابها ثوب (حياة) روائية، ثم نعيد قراءة نفس الرواية – بعد ذلك – وقد علمنا أنها سيرة ذاتية لشخص نعرفه فإن قراءتنا – الثانية – لنفس الرواية تتعامل معها باعتبارها (حقائق) باحثين عن مدى صدق الراوي فيما قال متذكرين ما حدث في هذه الوقائع وكيف حوّر الروائي سرده ورمزية الأسماء الواردة وإلى من تشير؟ وبهذا يختلف تلقي نفس الرواية في حال التعامل معها باعتبارها (وقائع) فعلية، لا يملك القارئ إلا أن يأخذها على مأخذ الجد.

ومن ثم تضعنا القصيدة من مطلعها في أفق توقع (السيرة الذاتية) التي يأخذ المتلقي فيها وقائع الأحداث باعتبارها حقائق، ويكون نصف العنوان الثاني ملغزا في هذا الصدد، فهذه السيرة الذاتية، وهو مصطلح يغلب عليه أنه سيرة القائل أو الكاتب، فإن أدب السيرة الذاتية مرتبط بأن يكون

كاتب الرواية نفسه بطلها، وقد يتم توسيع الدلالة لتشمل رواية سير الغير، لكن الأصل في السيرة الذاتية أنها رواية الشخص عن نفسه، وسير الغير هي المقابل لسير الذات، ومن ثم يتم التفريق بينهما بالحديث عن رواية السير الذاتية ورواية السير الغيرية، وهي ترجمة بالمعنى للفظين إنجليزيين هما: Biography & Autobiography، وجريا على ما يجري عليه العرف في التعامل مع السيرة الذاتية باعتبارها سيرة المبدع الكاتب، فإن الشاعر يضعنا منذ البداية في دائرة الحديث عن نفسه، لكن شيئا من عدم الارتياح سيظهر مع باقي العنوان لأنها سيرة (شخص جدير بالكراهية).

ثمة آلاف النصوص الشعرية قديما وحديثا تحدث فيها الشاعر عن نفسه، شكلت أحد أهم موضوعات الشعر العربي منذ الجاهلية فيما يعرف باسم (الفخر) بقسميه الكبيرين: الشخصي والقبلي. تجري العادة منذ الجاهلية على أن يقدم الشاعر نفسه للقراء في صورة مثالية خارقة للعادة مدعيا لذاته كل صفات الكمال والجمال والتمام، فكل ما تفرق في الناس من صفات الحسن تجمع فيه، ويمكن مراجعة أي نص وملاحظة كم الادعاء الذي يصل حد الحماقة –كثيرا – ويمرره القارئ باعتباره (فخرا) شعريا، أي موضوعا غير قابل للتصديق، لأننا لو أخذناه مأخذ الجد سنجد أنفسنا في أزمة معنى، كما في البيت الشهير:

إذا بلـــغ الرضـــع لنـــا فطامـــا تخـــر لـــه الجبـــابر ســـاجدينا

فهذا كلام لا نأخذه مأخذ الجد، وفي أحسن الأحوال يتم تمرير المبالغة هذه باعتبارها كناية عن الإحساس بالعظمة، وفي لفظ الكناية متسع من

الالتفاف حول ظاهر المعنى (وهو مستحيل التصديق) إلى معنى بعيد ولا يحتاج إلى تأكيد واقعي وهو صورة المتحدث عن نفسه، ومن المؤكد أن كل واحد من حقه أن يكوّن صورة ذهنية عن نفسه بالكيفية التي ترضيه ولا يقدر أي أحد على تعديل صورتك عن نفسك، وهذه الصورة – هنا – تتعلق بإحساسه المبالغ فيه بذاته، وكيف يرى نفسه بين الناس.

هنا في قصيدة عزمي عبد الوهاب يكون (الفخر) بسيرة شخص لا يحقق صفات الجمال والكمال والتمام التي درجت عليها الشعرية العربية في هذا السياق، ولكنه (شخص جدير بالكراهية)، وهذه المفارقة المعنوية التي يضعها الشاعر في العنوان هي التي تجعل من تلقي (المعلومات) فيما بعد محل تمرير من خانة (الواقعي) إلى خانة (الشعري) لأننا لم نتعود على الحديث عن الذات في الشعر بهذه الطريقة.

يمكن – هنا – الزج بمقولات الحداثة وما بعدها[٣]، والإشارة إلى نموذج (البطل) في شعرية ما بعد الحداثة، إنه بطل تافه فارغ من أي ميزة، إنه رجل الشارع الذي يقابلك في محطات المترو وليس (البطل) الشعري الذي دارت حوله أقاصيص ما قبل الحداثة، لأنك ستجد الشخصيات التي دار حولها الشعر القديم شخصيات الملوك والخلفاء والأمراء ومن في طبقتهم، الذين كانوا ينفقون على الشعراء مقابل مدحهم، فكان الفن عبارة عن خدمة يدفع فيها (الزبون) مقابل سلعة ترضيه وترضي غروره، ومن هنا اقرأ – إن شئت – تعريف القدامى للبلاغة، وكيف وضعوا هذا الزبون هدفا لهم وجعلوا من إرضائه غاية الشعر والنقد والبلاغة، حينما قالوا (البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته) وفسروا –

كلهم – الحال بأنه حال السامع،. ولعل قارئ عصرنا يطيش فهمه، ويظن أنه (القارئ)، لأن هذا القارئ بالمعنى المعاصر لم يكن له حضور في ذهن النقد القديم، فالسامع هو الممدوح، وكان نجاح الشاعر مرهونا باجتيازه اختبار القبول في القصر، وساعتها يتحول إلى رمز يقف أمامه النقاد بالشرح والتفسير والتبرير والترويج، وأي شاعر مهما علا نجمه في الشعر لا تقاس جودته إلا بإجادته في باب المديح، وأي شاعر لم يبدع في فن المديح تتأخر طبقته، لذا لا تجد مطلقا شاعرا مثل عمر بن أبي ربيعة في الطبقات الأول برغم كثرة التصنيفات التراثية لأنه لم يقل في المدح، وبرغم نجاح تجربته وذيوعها وفرادتها وجدتها وإصرار الجميع على أنه شاعر غير مسبوق في باب الغزل، إلا أن كل ذلك لا يجعله – مطلقا – في الطبقة الأولى مع الإعلان عن سبب تأخره في التصنيف هو بسبب عدم قوله المديح.

هنا – في مقولات ما بعد الحداثة – يتراجع (البطل) التراثي ليحل محله شخص عادي، وينزل الفن من عليائه، من الأبراج العاجية إلى الأرض التي نحياها ونمشي فوقها، فما نقابله على هذه الأرض هو موضوعات الفن، ومن التوهم الغريب أن يظن المبدع خلود فنه، فهو يكتب لأبناء جيله – جيله فقط – فلكل جيل كتاباته، وأن الكتابات التي قال عنها القدامى إنها كتابات (جميلة–خالدة) ... الخ هي كتابات تاريخية عكست وعي حقبة تاريخية، انقرضت. ومن حق أبناء جيلنا أن يظهر فنانون يعبرون عن وعينا نحن، يعبرون لنا نحن، وليس لأجيال تالية، لأن هذه الأجيال التالية سيظهر فيها من يعبر عنها هي، ومن الحماقة أن يقتدي أبناء الجيل التالي أو أي جيل تال بذوقنا متجاهلين ذوقهم التاريخي. لذلك تزلزل هذه

المقولات المابعد حداثية المقولات الموروثة عن (خلود الفن) و (الجمال الإنساني) وكأن الإنسان حالة تشكلت ذات يوم ووصلت إلى حد الكمال وستظل هذه الحالة تلازمه إلى نهاية الحياة.

صاحب السيرة الذاتية شخص جدير بالكراهية، هذه هي المقولة التي يصر عزمي عبد الوهاب على وضعها لافتة لعملة، ومن البدهي أن العنوان يقوم بخلق إحالة يحملها القارئ وهو يتوغل في النص، ومن خلال تفاعله مع النص يعمد إلى إعادة بناء نفس إحالة العنوان أو تقويضها، لكن المهم هو حضور هذه الإحالة التي سيستحضرها العنوان، وإن لم يكن وجودها في النص ضروريا.

ولأن النص مكتوب بصورة تجعله نفسا شعريا واحدا، فلا توجد علامات طباعية لتقسيمه إلى فقرات – كما هو شأن طباعة الشعر الحديث – مما يتعذر معه تقسيمه إلى مقاطع، ومن ثم سنكتفي بالجزء الأول منه، وهو نص طويل يقع في ثلاث عشرة صفحة، يقول فيه:

١. أربعون عاما، من الحروب الصغيرة

٢. وهو يفعل الأشياء ذاتها

٣. يقطع الشوارع

٤. بروح شاحبة

٥. وكأنه على شفا موت مجاني

٦. يلتقي ذات الوجوه

٧. العائدة من معارك خاسرة،

٨. إنه بائس

٩. لا جديد لديه

١٠. يصحو يوميا في الظهيرة

١١. يمسح عن وجهه

١٢. ست ساعات من النوم المتقطع

١٣. ثم يبقى على طرف السرير

١٤. مغمض العينين

١٥. يخطو نحو المرآة

١٦. لا يرى أحدا على سطحها المصقول

١٧. ولا يثير ذلك لديه أدنى اهتمام

١٨. فالمرآة لا ترى

١٩. يزيل عن شعره غبار الكوابيس

٢٠. محدثا نفسه:

٢١. (كأنني أنام في الشارع

٢٢. رائحة الشواء، والدخانُ، والضوضاءُ

٢٣. في الخارج

٢٤. تتسلل عبر النافذة

٢٥. وفي الداخل

٢٦. يقاوم الصغارُ النعاسَ

٢٧. بجلبة البحث عن كتاب ضائع

٢٨. في مكان لن يصلوا إليه)

في الشعر إجراء أسلوبي درج الشعراء على استخدامه معروف باسم التجريد، حيث يجرد الشاعر من نفسه شخصا يخاطبه وبالتالي يكون الخطاب موجها إلى الغائب وكأنه عندما يقول هو يقول أنا، ومن هنا نتساءل – اعتمادا على العنوان – هل الذي (يفعل الأشياء ذاتها ويقطع الشوارع) هو الشاعر، وقدّم الشاعرُ نفسَه من خلال التجريد باعتباره الآخر، حتى ينسجم هذا مع المفهوم العام للسيرة الذاتية، لأنها حديث الشاعر عن ذاته؟ أو أن الشاعر يتحدث عن (آخر) ومن ثم تكون السيرة الذاتية هي سيرة غيرية؟

دعنا نتذكر المقولة النقدية الرائعة التي رددها النقاد منذ القدم تفاديا لأخذ الملفوظ الشعري على ظاهر معناه، حين ميزوا بين الصدق الفني والأخلاقي، فإذا كان الصدق الأخلاقي يقوم على سؤال: هل حدث ذلك بالفعل؟ والإجابة واحد من اثنين، نعم أو لا، فإن كان (نعم) يتحول النص إلى وثيقة تدين الشاعر لأنه إذا تغزل أو تصوّر أو تخيل سنأخذ كلامه مأخذ الجد ومن ثم نحاسبه على شعره وخياله، وإن كانت الإجابة (لا) اتهمنا الشاعر بالكذب والتزييف. إن هذا النمط من الصدق (الصدق

الأخلاقي) يفسد المعنى الشعري، ومن ثم أجمع القدامى والمتأخرون على أنه غير مطلوب وغير مسئول عنه في الشعر، وإنما الشأن يتعلق بالصدق الفني، وهو قدرة الشاعر على إقناعنا بأن الذي يحكيه قد حدث، وحتى لو لم يحدث فإنه لو حدث ما كان ليحدث بصورة أفضل مما حكاه الشاعر، إن هذا نوع من التقمص الوجداني والانفعالي يعيشه الشاعر ويبدع من خلاله ويصل إلى حد (الصدق مع النفس) في تقمص هذه الأحوال النفسية التي تنتابه، وبخاصة فإن التقمص هو الذي يجده المتلقي في النص حيث يصدّق حدوث هذا الذي يقرأه سواء أحدث للشاعر أم لم يحدث لغيره، لأنه لو كان قد حدث ما حدث بصورة أفضل مما قال، وبذا يكون سؤال الحقيقة إفسادا للمتعة الشعرية. إذا أخذنا بمقولة الصدق الفني معناه أننا نقر بعزل الشعر عن الواقع، وأن الإحالات الشعرية التي ترد في النص لا تحيل على (وقائع) بل على أحوال، ومن ثم فإن الذي (يقطع الشوارع بروح شاحبة)، من المؤكد أن حدوثه لا يعنينا ولو فكرنا بالفعل هل قطع الشاعر الشوارع بهذه الطريقة التي يحكي عنها؟ وهل كان بالفعل (على شفا موت مجاني)؟ إن الإصرار على طرح السؤال يجد مصداقه من العنوان (سيرة ذاتية)، ولو أخذنا الكلام باعتبار ظاهر اللفظ فإن من لزوم السيرة الذاتية أن يكون المروي قد حدث بالفعل، لكن في الشعر يتم الالتفاف على ذلك من خلال (الصدق الفني) وهو محاولة قطع صلة النص بالحقيقة، ويكفي أن (يوهمك) بأن هذه (سيرة ذاتية) إن هذا الإيهام هو المطلوب، ونجاحه متعلق بدرجة نجاح الشاعر على (التقمص) العاطفي للحالة التي يرغب في نقلها إلينا. إننا بهذا التأويل نميل إلى جهة الخيال على

حساب الحقيقة، إن نجاح الشعر بهذه الطريقة من القراءة – يقوم على مقدرة المتلقي في عزله عن سياقه من الإحالة الواقعية، ومن ثم ستجد الإشارات المتكررة في النقد إلى الشعر الذي يحيل إلى ذاته، وأن القصيدة تحيل إلى القصيدة وليس إلى واقع خارج القصيدة.

هنا سنكون مضطرين إلى استحضار مقولة ذائعة قديما وحديثا وهي (المحاكاة)، هذه المقولة التي تربك الوعي النقدي برغم مقدرتها الفذة على كشف عوالم النصوص من حيث إرجاعها إلى إحالات[٤]، ولكن المشكلة تكمن في طبيعة هذه الإحالات وطبيعة العوالم التي تحيل إليها المحاكاة.

منذ أفلاطون اتضح أن المحاكاة تعني نقل صورة عن عالم المثل، ولا يمكن تصديق أفلاطون إلا بتصديق افتراضه الخرافي عن عالم ما قبل الحياة الذي كانت فيه الأرواح ترى الحقائق كاملة، ولما نقمت عليها الآلهة وعذبتها بالحياة فإنها تتذكر بقايا تصوراتها عن (عالم المثل) هذا، وبالتالي فإن الشعر ينقل تصورات مشوهة عن عالم المثل، وذلك من خلال المحاكاة، ومن هنا كان موقف أفلاطون السلبي من الشعر والشعراء في كتابه الشهير (الجمهورية) لأنهم يقومون بتشويه عالم المثل من خلال محاكاة بقايا تصوراتهم عنه.

ومع أرسطو في كتابه الشهير (كتاب الشعر) انتقل بالمحاكاة نقلة نوعية، ويجب أن نقرأ تلخيصا مميزا لقارئ نابه هو زكي نجيب محمود الذي لخص محاكاة أفلاطون باختصار مدهش، فقال "المعلوم عن أفلاطون أنه يعد الفن محاكاة للأشياء المحسة، فيرسم لها نسخة تجيء من مراتب الوجود

في منزلة أدنى من الشيء المحس نفسه الذي عمد الفن إلى تصويره، فإذا عرفنا أن الأشياء المحسة بدورها لا تزيد عن كونها نسخات لأصول عقلية ثابتة، أدركنا كم يبعد الفنان بفنه عن الحقيقة، وتلك هي المحاكاة عند أفلاطون" (٥) وواضح أن الحديث عن المحاكاة في الشعر هو اتهام له بالتضليل وتزييف الواقع، ومن ثم مازنا في اتجاه المباعدة بين الشعر والحقيقة. إن المحاكاة بالفهوم الأفلاطوني انتصار لمقولة الخيال (دعنا لا نستخدم لفظ كذب أو تزييف) على حساب الحقيقة.

أما أرسطو فقد أخذ مبدأ المحاكاة، و"لكنه جعل المحاكاة محاكاة – لا للأشياء المحسة – بل للشخصيات والانفعالات والأفعال، أعني أن محاكاة الفن للحقيقة لا تكون عنده محاكاة للعالم المحسوس، بل تكون محاكاة لدنيا الحياة العقلية داخل الإنسان".

واضح أن محاكاة أرسطو ليست أحسن حالا من محاكاة أفلاطون في علاقة الشعر بالحقيقة الواقعية (من المؤسف أن لفظ "حقيقة" في هذا الصدد غير صحيح وغير معبر عن المراد، وحبذا لو تم استبداله بلفظ "الواقع" لأن الإصرار على لفظ الحقيقة يجعل الخيار محصورا بين الحقيقة والكذب، عكس ما سيكون لو تحررنا من ضيق هذه الثنائية [حقيقة / كذب] إلى ثنائية أخرى هي [حقيقة – مجاز]، أو [حقيقة – خيال]).
فإذا افترض افلاطون أن المحاكاة هي نقل مشوه لعالم المثل، فقد جعلها أرسطو لنقل الحياة العقلية داخل الإنسان، وهذا الفهم لا يضع سؤال الحقيقة (الواقع) في ذهنه، بل يبحث عن بنيات الوعي الذهني، ومدى مقدرة الأديب على تصوير الأحوال النفسية والذهنية والسلوكية التي تمر

بها الشخصية، إنها محاكاة للداخل (ولا يمكن أن تكون بالمعنى المعروف لكلمة واقع).

يبدو أن (المحاكاة) تباعد بين الشعر والواقع، ولا يمكن ان تطلب تمثيل الواقع في الشعر، ومن ثم فإن (المجاز) هو الأعلى صوتا – حتى الآن – في كل المقولات التي اختبرنا سؤال (الحقيقة / الخيال) فيها.

في العصر الحديث حدث تحول نوعي لمفهوم المحاكاة في الشعر، وأصبحنا نتحدث عن المونتاج بدل المحاكاة، وكانت كتابات دريدا من أهم الحوافز التي ساعدت على نقل المونتاج إلى الشعر، فيما أصبح يعرف باسم تداخل الفنون. والمونتاج في أبسط تعريف له " هو عبارة عن تنسيق وتوليف اللقطات المختارة الصالحة، بما في ذلك من تصميم الانتقالات بين المشاهد"(٦). ويمكن الاهتداء بهذه التقنية المجلوبة من عالم السينما إلى القصيدة لاختبار سؤال (الحقيقة / المجاز).

سبق أن المونتاج(٧) هو تنسيق وتوليف اللقطات المختارة الصالحة، وهذه اللقطات هي من الواقع، ولكن إعادة ترتيبها وتنسيقها (ليس على غرار ما هي عليه في الواقع) – بل وفق تصور فني يجعل من (واقعيتها) أمرا محل شك، لأنها من جهة هي بنت واقعها لكنها مرتبة بشكل يبعدها عن واقعها، ومن هنا يصعب بشدة أن نحكم عليها هل هي واقع أو خيال. ويرجع ذلك إلى ما حدث من البنيويين في دراسة الأبنية الحاملة للمعنى والبحث عنها، وفي سبيل ذلك تجاهلوا المرجع (أو المشار إليه) (=المعنى)، واهتموا بحوامل هذا المعنى (الأبنية)، بل زادوا على ذلك بأن جعلوا المرجع

وهما، ومع جاك دريدا تم الانتصار للمشار إليه وإعادته إلى حيز الدراسة، ولكن بشكل غير مباشر "بحيث لا تصبح الكتابة وصفا مباشرا للواقع – وهذا على أية حال مستحيل – وإنما مونتاج تصويري له"(٨).

دعنا نجرب استكشاف تكنيك المونتاج في هذا النص، فبالإضافة إلى الجزء السابق، فضلا اقرأ هذا الجزء معه:

٢٩. كأنه ينام في الشارع

٣٠. منذ أربعين عاما

٣١. شروده لا يغري بالاقتراب

٣٢. يبدو مكتفيا بذاته

٣٣. متصالحا مع نفسه

٣٤. أو أن رأسه صارت عبئا على كتفيه

٣٥. لذا يتحرك بسأم نحو نهاية

٣٦. يزعجه التفكير فيها

٣٧. وهو في طريقه إلى المترو،

٣٨. يذهب إلى عمله بشكل آلي

٣٩. لا يفكر في شيء محدد

٤٠. يجلس إلى المكتب

٤١. يريح رأسه بين راحتيه للحظة

٤٢. كما يليق بمحبط

٤٣. يطالع أوراقا تحتفي بالرطانة

٤٤. لا معنى لما يفعله

٤٥. ولا طموح لديه في الوظيفة،

٤٦. اشتكى لصديقته إحساسه باللاجدوى

٤٧. فصرختْ: إنها القصيدة ...

٤٨. اكتبها واسترح،

٤٩. لنفترض أنه استجاب لا إراديا

٥٠. لتلك الصرخة المفاجئة

٥١. طيب ... وماذا بعد؟

(الترقيم من عندي للدراسة)

يمكن تقسيم ما ذكرناه حتى الآن وهو (٥١ بيتا) ليقع في (١٨) لقطة [يمكن تعديل التقسيم، فليس ثمة ما يمنع من اكتشاف تقسيم آخر، وقد راجعت مختصين في المونتاج واتفقنا على أن استخراج اللقطات من العمل المنجز بصورته النهائية يتوقف على إحساس المتلقي، وليس له علاقة بالأصل] وهذه اللقطات تسير كما يلي:

(١-٢) (٣-٥) (٦-٧) (٨-٩) (١٠-١٤) (١٥-١٨) (١٩) (٢٠-٢٨) (٢٩-٣٠) (٣١) (٣٢-٣٤) (٣٥) (٣٦) (٣٧-٣٩)

(٤٠-٤٣) (٤٤-٤٥) (٤٦-٤٨) (٤٩-٥١).

مجازا، سنسمي هذه "لقطات" من سيرة ذاتية للمروي عنه في القصيدة تشكل (وقائع) منزوعة من حياته، وليس ثمة ما يجعل ترتيبها بهذه الصورة التي وردت في القصيدة واقعا، وليس هو الترتيب الوحيد، ولا حتى الذي تتالت به هذه الوقائع. لقد خضع ترتيب الوقائع لمونتاج، وهو الذي جعل منها ما هي عليه. وإذا افترضنا أن كل لقطة من المجموع تثير في النفس إحساسا ما (لاحظ أن الشعر يقوم على بعث الإحساس وليس زرع المعنى) فإن هذا الإحساس لا ينبع من اللقطة بذاتها، بل ينبع من موقع اللقطة ضمن الأحداث، وهذا ما أكده ايزنشتين الذي نص على "أن أي لقطة من لقطات الفيلم لا تنتج تأثيرها الحقيقي إلا بتضادها مع لقطة أخرى"، لأن اللقطات المتتابعة تخلق فيما بينها مجموعة من العلاقات المتشابكة، علاقات تتصل بالفكرة وعلاقات تنشأ عن طول هذه اللقطات وعلاقات تتصل بالحركة المادية، وبالشكل، بحيث إنه لو استخدمت هذه اللقطات بمهارة لأمكن توجيه أفق المتفرجين وخلق تداعي المعاني في أذهانهم — كما تقول منى الصبان —.

ويمكن على سبيل المثال إعادة ترتيب المشاهد (اللقطات) مرة أخرى وجعل رقم (١٧) يأتي أولا، وقتها سيبدو أن ما يلي (١٧) في الترتيب الجديد هو ناتج إحساسه باللاجدوى، ويأخذ معنى القصيدة بعدا آخر، وقياسا عل ذلك يمكن الخروج بعدة "اشكال" يتم فيها ترتيب هذه (اللقطات) وفق مونتاج مختلف، مما يؤدي في كل مرة إلى خلق (عمل شعري) جديد، وهو أمر ألحّ عليه صناع المونتاج، فقد ذهب كوليشوف إلى

أن الصورة يمكنها أن تستمد دلالة خاصة من مقابلتها بصورة أخرى، وأن ترتيب الصور هو الذي يخلق الشخصية العاطفية في المشهد، وهذا أمر أكده بدوفكين إذ يقول إننا إذا وضعنا سلسلة من اللقطات بجوار بعضها البعض "فإن تسلسها يظهر لنا معنى جديدا، فالمعاني تنتج من تجاور اللقطات وليس من أي منها على حدة" ومن خلال هذا الترتيب يمكن أن نحصل على الجوهر وليس على سطح الحقيقة. وبانتخاب مقاطع من الواقع في الزمان والمكان وتجميعها من أجل تحقيق تركيز درامي يؤدي إلى زمن جديد، ونحصل على عمل شعري جديد.

هنا، بالمونتاج يخلق الشاعر زمنا جديدا، ينبع هذا الزمن من تتابع اللقطات المختلفة كما وردت في بنية القصيدة من خلال (اللقطات) كما وردت في القصيدة، وليس كما حدثت في الواقع، وهو الزمن الذي يتم "خلقه" في بنية القصيدة من خلال توالي "اللقطات" كما وردت، وهو زمن مثالي ناتج عن سرعة التلقي ومرتبط بحجم وديمومة العناصر المختلفة التي اختيرت لتمثيل الحركة كما وردت في ترتيب القصيدة.

أضف إلى ذلك أن الشاعر "يخلق" مكانه في نصه، لأنه بجمع لقطات وضمها إلى بعض ستبدو كأنها تدور في مكان واحد، وبفضل هذه القدرة على إلغاء المسافات الحقيقية (على مستوى الزمان والمكان) بين اللقطات فإن المسافة الفنية التي يخلقها لشاعر بين لقطاته هي وسيلة للربط بين عناصر متباعدة، وهو ما اسماه كوليشوف (الخلق الجغرافي).

هنا، يكون بالإمكان خلق أكثر من "تصوّر" فني من خلال هذه

"الوقائع" التي يسندها الشاعر إلى المروي عنه، وحتى على افتراض أنها "وقائع" – لأن عنوان القصيدة سيرة ذاتية – فإن المونتاج بهذه الكيفية يعيد اقتصاص الواقع وانتقاء جزئيات منه، وإعادة ترتيبها زمنيا ومكانيا، وفي هذه الحال فإن ما نحصل عليه لن يكون نسخة من الواقع، ومن ثم فإن اللجوء إلى المونتاج يباعد علاقة الشاعر بالواقع، وهذا ما قاله المخرجون السوفييت الواقعيون عن المونتاج حينما قرروا :أن عملية المونتاج في حقيقتها هي تفسير للواقع، أو بعبارة أخرى انعكاس للطريقة التي نفهم بها الواقع"، ومن المؤكد أن (الطريقة التي نفهم بها الواقع) ليست هي الواقع، بالضبط كما أن تفسيره لن يكون هو الواقع.

هذه "عينات" مختارة من الثقافة النقدية وكلها تقود إلى نتيجة واحدة وهي الانتصار للمجاز على حساب الحقيقة، فما من مدخل ثقافي نقدي إذا قلبته على وجوهه إلا وجدته يقودك إلى عنصر التخييل في الشعر، وأنه الغالب عليه، وهذا يقودنا إلى العبارات الذائعة مرة أخرى مثل "أعذب الشعر أكذبه" وقوله سبحانه عن الشعراء "في كل واد يهيمون" والوادي هنا هو وادي الخيال.

وإذا بحثنا عن سبب هذا الانتصار للمجاز في الشعر على حساب الحقيقة وجدنا في الأمر طرفة تتسبب في كتابة الشعر، وهذه الطرفة يتم التعبير عنها مرارا بصيغ مختلفة توهم أنها استبصارات عديدة، لكنها لا تزيد عن محاولات قاصرة للإحاطة بجوهر الإبداع الشعري.

تحدث كيتس مرارا عن "القدرة على السلبية"[٨] التي يجب أن يتمتع

بها الشاعر الناجح، وشرحها سيسل دي لويس بأنها "حالة عقلية تتمثل عندما يكون الإنسان قادرا على أن يبقى في حيرة وغموض وشك، دون المحاولة المفرطة للوصول إلى الحقيقة". اقرأ هذا المقطع من القصيدة:

يراه الواحدُ شخصا جديرا بالرثاء

وضعوا حياته بين يديه،

وقالوا له كن كما تشاء،

لكنه لم يكن

واكتفى بالبكاء على أربعين عاما تولت

أمامه فرصة أخيرة

لو أنه يجرؤ على الإتيان بها

الحقيقة أنه هو نفسه يفكر فيها

من آن لآخر

فماذا يضيره لو أنه تخلص من أسماله، ومشى عاريا،

ينام على شاطئ بحر، أو رصيف، يمشي في صحراء أو يمكث تحت شجرة في حديقة عامة، وبمرور الوقت يصير جذعا لها

هذه هي "القدرة على السلبية" التي امتدحها كيتس، وتتمثل في مقدرة الشاعر على "التغابي" فيخلق "أزمة" هو نفسه يقدر على ردمها وتجاوزها، لكنه لو فعل قتل القصيدة، ومن ثم تقف القصيدة في هذه "المنطقة

المعتمة" وتطرح أسئلتها، وهي أسئلة تضع الشاعر – عمدا – في حيرة وغموض وشك، والقارئ نفسه يفهم هذه اللعبة، ويتظاهر هو الآخر "بالتغابي" ويتم التعامل مع القصيدة في منطقتها المعتمة، والتعامل مع ما تقدمه، وانظر في أشهر ما تحفظ من أبيات ستجدها تقوم على هذا (التغابي) والقارئ يخلع عليه ألفاظا مهيبة مثل الاستعارة والتشبيه، وبذلك يتم تجاهل ظاهر المعنى، والبحث عن "إيحاء" للقصيدة، وهذا الإيحاء يتعلق "بالعاطفية" وكلما نجح الشاعر في ذلك ارتفع معدل رضا المتلقي على القصيدة، وهذه اللعبة هي ما يسميها جاكوبسون (الوظيفة الشعرية) للغة، وتنجح هذه الوظيفة الشعرية في تعطيل (المعنى المعجمي) للكلام وغرس (معنى إيحائي) جمالي، مكانه، وبذلك يتم الابتعاد عن (الحقيقة) والتحول باتجاه (المجاز) وهذا سر نجاح الشعر وحلاوته، ومن ثم فإن أي محاولة للنزوع نحو الواقعية أو الحقيقة لا تزيد في حقيقة الأمر عن كونها محاولة لكبح جماح (المجاز) قد تنجح أحيانا لكنها تفشل أغلب الأحايين. ويصوغ فرويد هذا المعنى في عبارة مبهرة إذ يقول "إن الفنان يخاطب اللاوعي فينا" ولأن عزمي عبد الوهاب يخاطب اللاوعي فينا ستقرأ المقطع السابق ذكره من قصيدته وتتعاطف مع هذا البائس الذي تملكته السلبية، الذي ظهر ضحية واستمتع بهذا الدور وكان بإمكانه أن يرفض، ويظهر ذلك من السؤال (ماذا يضيره لو أنه ...) ولكن المقترحات التي تقدمها القصيدة في هذا المقطع للخروج من الأزمة هي نفسها تصنع أزمة وجود أشد مما هو فيه، كالمشي عاريا والتوحش والاتحاد بالطبيعة حتى يصير جذعا. إن هذه الحالة من السلبية هي التي يقوم عليا الشعر أساسا، وكي تظل القصيدة معترفا بها

يأخذها المتلقي باعتبارها ألعابا لغوية، وبذلك يتم فصل اللغة عن إحالاتها، فينشأ المجاز، أي الشعر في القول الأخير.

الإحالات والهوامش:

(١) ضمن ديوان الشاعر عزمي عبد الوهاب (ذئب وحيد في الخلاء) الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٩

(٢) انظر في ذلك: يحي إبراهيم عبد الدايم (الترجمة الذاتية في الأدب العربي) دار إحياء التراث – لبنان – ١٩٧٤

(٣) لمعرفة مزيد من أثر مقولات ما بعد الحداثة على الشعرية المعاصرة انظر مقالنا: (حضرة النص: التقشف البلاغي مدخلا لفهم شعرية قصيدة النثر المعاصرة) ضمن اعمال مؤتمر قصيدة النثر – القاهرة ٢٠١٩

(٤) لمعرفة تاريخ التعامل مع إحالة النصوص الشعرية راجع المدخل النظري من كتابنا (شعرية غياب المرجع) دار غريب – القاهرة – ٢٠١٦

(٥) مقدمة زكي نجيب محمود لتحقيق شكري عياد لكتاب أرسطو (كتاب أرسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي) صفحة و . الهيئة المصرية العامة للكتاب –١٩٩٣

(٦) ناجي فوزي (آفاق الفن السينمائي) ١٣٠–دار غريب – القاهرة – ٢٠٠٣

(٧) اعتمدت في هذه الجزئية على كتاب منى الصبان (المونتاج الخلاق) دار غريب للطباعة – القاهرة – ١٩٩٧

(٨) عابد خزندار (عن الحداثة وما بعدها) ٧٢– إبداع – ع١١– نوفمبر – ١٩٩٢

(٩) شرحها باستفاضة سي دي لويس في كتابه المهم (الصورة الشعرية) ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك المطلبي وسلمان حسن إبراهيم – منشورات وزارة الثقافة والإعلام–بغداد ١٩٨٢

الفصل الثامن

حضرة النص
التقشف البلاغي

مدخلا لفهم شعرية قصيدة النثر المعاصرة

دخلت "قصيدة النثر" من باب "الأدب التجريبي" ولذلك لم تتقوقع في أُطُر جمالية أو أدبية أو نقدية، لأن ذلك ضد التجريب، وأصبح الشاعر الواحد (الحديث هنا عن الجيل الأول: شعراء الستينات والسبعينات) مهموما بألا يكتب "القصيدة الواحدة"، وهي القصيدة التي تتبع نمطا معينا كما نجد في كل الشعر القديم، فبحث عن "أشكال" تجريبية تضمن لعمله الاستمرار. يمكن مراجعة ذلك من خلال الشعراء المؤسسين، مثل: رفعت سلام، والشعراء اللاحقين بهم مثل علاء عبد الهادي، فهما نموذجان لهذه التجريبية، فما من ديوان يكرر جمالية الديوان السابق.

أجملت أنا أهم سمات هذه المرحلة في نقاط، خلاصتها:

١. بناء الصورة التي لا يمكن تخيلها بصريا

٢. الوصول بالصورة إلى أقصى مراحل بنائها

٣. الشاعر لا يكتب من منطلق موضوع، لكن موضوعه هو القصيدة.

٤. قضية الشاعر في بناء القصيدة.

٥. الغرض لا يسبق القصيدة، والقصيدة تسبق موضوعها.

٦. الهدف متضمن في الكتابة.

٧. الأغراض كامنة في لاوعي الشاعر، وتظهر في أثناء الكتابة (١)

مثلت هذه النقاط السبع – في رأيي، وكما اتضح لي من خلال دراساتي –أسس الوعي الجمالي الذي انطلقت منه قصيدة النثر المكتوبة في السبعينات والثمانينات وبداية التسعينات (دون ارتباط بجيل محدد: سبعيني

أو ثمانيني، أنا أشير إلى تاريخ نشر النصوص فقط).

وبدءا من منتصف تسعينات القرن الماضي يبدأ "هوس" التجريب في التراجع – تدريجيا –، وليس كليا، فلم يعد هو الهاجس المسيطر على الشعراء، ويبدأ الشعراء في كتابة "القصيدة الواحدة" التي شكلت جوهر الإبداع الشعري القديم منذ الجاهلية وحتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين، وبسببها ذهب البعض إلى اتهام الشعر الجاهلي بالانتحال لتشابه موضوعاته ولغته وصوره، وعلى سبيل المثال ستجد المعلقات "نصا واحدا" كتبه شعراء سبعة (أو تسعة أو عشرة) ومن هنا بدت هذه الحقبة في حاجة إلى دراسة نقدية تواكب التطور التقني في الشعرية العربية.

بلاغيا، يمكن الإشارة إلى مرحلتين في الشعرية العربية:

أ– الجاهلية، وتمتد إلى بدايات العصر العباسي، وفيها الاهتمام "بالمحتوى" الشعري، أو الوظيفة الشعرية، وهو ما تعارف عليه النقاد باسم "الطبع"

ب – العباسية، وفيها يبدأ الاهتمام باللغة وينشأ البديع ويتأكد ما أطلق عليه النقاد شعر "الصنعة"، (وظهر أن ميل الشعراء إلى شعر الصنعة أشد)، ومع "شعر الصنعة" يبدأ الاهتمام بالبلاغة وتوظيفها في الشعرية، ويزداد إحساس الشعراء الجمالي بالتناسق الصوتي والقيم الجمالية التعبيرية مثل الجناس والتكرار والتوازي وكل ما من شأنه إشباع الحس الجمالي، وسوف يتطور هذا المطلب على حساب (المحتوى / الرسالة) لنصل إلى أدب لفظي

(إن جاز التعبير) تكون كل مزاياه محصورة في الجانب اللغوي ليصبح هذا الجانب (اللغوي) هو المرسلة الشعرية، وبذلك ندخل عصر الركود الأدبي، والذي سيستمر حتى نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر ومن بعده سيبدأ عصر الإحياء والبعث، ويغلب عليه الميل إلى (شعر الصنعة)، وسيكون الخروج عليه مع (شعر التفعيلة) لكن هذا الخروج سيتأكد تماما مع قصيدة النثر، والتي سيبدو عليها أولا الميل إلى شعر الصنعة الذي سيؤول في منتصف تسعينات القرن الماضي – إلى اليوم – إلى شعر الطبع (هنا استخدام طبع وصنعة بتجوّز إلى حد ما لكن جوهر المصطلحين مراد) وتبدو قصيدة النثر المعاصرة (ربع القرن الأخير تقريبا) كما لو كانت تحن إلى جماليات القصيدة الشفوية، فترى الميل – فيها –إلى البساطة والتي ستغزو البعد البلاغي في الشعرية المعاصرة، مع ملاحظة أن البعد البلاغي هو الذي ينقل الكلام من النثر إلى الشعر بدرجات، أو على الأقل هذا أهم مراحل الانتقال من النثري إلى الشعري.

ثمة تطور جوهري في مفهوم الشعر، لا يمكن إنكاره يمثل الانتقال من النص العمودي إلى شعر التفعيلة إلى قصيدة النثر، فمفهوم الشعر يختلف باختلاف هذه الثلاثة، ويترتب على اختلاف المفهوم اختلاف الوظيفة والقيمة والغاية والجماليات المصاحبة لهذا المفهوم، وبلا شك فإن التغيير يصيب مفهوم الشاعر ودور اللغة والموسيقا والموضوعات الشعرية.

من بين حزمة تغييرات أصابت القصيدة سأقف عند "التقشف

البلاغي" فقط، وهو موضوع لا يقل أهمية عن أي من العناصر الحاملة لشعرية قصيدة النثر.

سيبدو أمرا مثيرا إذا نظرنا إلى "مفهوم الشعر" الذي لاكته الألسنة كثيرا باعتباره الأوجز والأسهل (وليس الأوحد) وهو تعريف قدامة بن جعفر: الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى. إذا فككناه سنجده يتكون من أربعة عناصر (كلام) (يدل على معنى) وهما عنصران يمكن ضمهما معا ليكون الحاصل (كلام يدل على معنى) والعنصران الباقيان (موزون – مقفى) يتعلقان بالنغم والوزن وموسيقا الشعر. وتقوم قصيدة النثر على (كلام يدل على معنى) متجاهلة تماما (موزون – مقفى) أي أنها تهمل نصف مفهوم الشعر، وهو النصف الذي ينقل الملفوظ من كونه كلاما إلى كونه شعرا، لأن (كلام يدل على معنى) ينطبق على كل ملفوظ يحمل معنى، نثرا كان أو شعرا. وسيكون من السخف تكرار الكلام الممل عن دور الموسيقا في الشعر، وكيف تنقل الكلام من مستوى "التوصيل" إلى مستوى "التأثير" أو "الوظيفة الشعرية" بتعبير ياكوبسون، ولا يقوم الوزن وحده بذلك بل يدعمه في ذلك الاستخدام البلاغي المفرط، الذي ينقل الكلام من مستوى "الإشارة" إلى مستوى "الإيحاء" كما أكد على ذلك جون كوهين.

فإذا قامت قصيدة النثر على استبعاد (موزون – مقفى) ولم تكتف بذلك بل تجاهلت البعد البلاغي في الكلام، فهذه مخاطرة كبيرة لأن الكلام في هذه الحال سيبدو نثرا، ولذلك تبدو نصوص كثيرة منشورة تحت مسمى قصيدة النثر داخلة تحت تكنيكات كتابية معروفة مثل:

الخاطرة والنثر الفني والمقال الأدبي واليوميات والمذكرات والقصة/القصيدة والشعر المنشور، ولا يجعلها ضمن قصيدة النثر إلا إصرار المبدع على أن تلك الكتابة "قصيدة نثر"، وربما بسبب توزيع الكلام على الصفحة بصورة تخرق توزيع الكتابة النثرية المعتادة وكتابة الجنس الأدبي على غلاف المطبوع "ديوان" أو "شعر" لعل هذا هو المبرر الوحيد لاعتبار هذه الكتابات شعرا.

هنا يلعب "المبدأ الحواري" دوره الذهبي لإنقاذ هذه الكتابات عموما وقصيدة النثر على وجه الخصوص من التجاهل والإهمال، لأن الاعتراف بهذه النصوص على أنها شعر يتوقف على تعاون القارئ وفي اللحظة التي يكف فيها القارئ عن الاعتراف بانتماء هذه الكتابات إلى حيز الشعر تكف عن اعتبارها شعرا، ولعل من المهم –هنا – أن اشير إلى أن هذا ليس وقفا على قصيدة النثر، بل إن هذا فيما ذهبت إليه النصية موجود مع كل النصوص، فالاعتراف بالنص (أي نص) مرهون بتعاون القارئ ولاعترافه بأن ما يقرأ نص.

في اللحظة التي يتعاون فيها القارئ (وفق مقولات المبدأ الحواري) ويبدي تعاطفا إيجابيا ويعترف بأن هذا المكتوب شعر، ويمضي في قراءة "الديوان" ماذا يجد؟ سأنقل نصوصا غير مختارة عن عمد:

من نص (شجر السيارة) لعادل جلال:

سيارة تمضي في مساء شتائي جميل

بضوء خافت هناك بين أشجار في حقل بعيد بدرب غير

معبد أحيانا

تحمل أناسا إلى وجهة يعرفونها

شيء بقلبي كهذا

بلا وجهة له [٢]

من نص عاطف عبد العزيز (قدح مقلوب)

صديقك مات

قبل أن يبلغ الثامنة والثلاثين

فماذا أنت فاعل هذا المساء؟

لو أنني مكانك

لأخذت طريقي إلى مقهاكما المفضل،

وجلستُ على كرسيّه متخذا نفس الوضع،

المرآة ورائي،

ووجهي إلى الرف المزدحم

كنت سأطلب بيرتي في قدحه الخزفي

ثم أبدأ في تدوين خواطري على قصاصة

مستخدما يدي اليسرى

من نص حنان شافعي (عاهات مستديمة)

لم اعد أحب الضوء

لم أعد أحب الكلام

لم أعد أحب السكر

لم أعد أبكي على الجنود المقدمين للموت مجانا

كل ما يهمني الآن أن تشرق الشمسُ وقد تجرّعنا الحياة

حتى آخر قطرة (٣)

ما الذي في هذه "الكتابات" يقنع القارئ بشعريتها؟ إذا نظرنا إلى التوزيع الكتابي سنكون أمام سؤال عن جدوى التوزيع على الصفحة بما يخالف النثر، ففي الشعر العمودي كان البيت دافعا إلى جعله يحتل سطرا، ولانقسام البيت إلى شطرين متساويين تم توزيعه على شطرين كتابيين بينهما فراغ، وفي شعر التفعيلة سيكون الالتزام بوحدة التفعيلة دافعا للالتزام بالتشكيل الكتابي، ولأن رواد الشعر الحر قالوا بالدفقة الشعرية، وحين تنتهي الدفقة ينتهي البيت (الذي أصبح السطر) الشعري، فما الذي في شعر النثر يدفع الشاعر إلى توزيع الجملة الواحدة على عدة أسطر؟ هذا سؤال لا أعرف له إجابة إلا محاولة الاحتفاظ بالعرف الكتابي للشعر وتمييزه عن الشكل الكتابي للنثر.

وباستثناء هذا التوزيع الكتابي لقصيدة النثر –هنا–ما الذي في هذه الكتابات يقنع القارئ بشعريتها؟ أقول إن قصيدة النثر تحتاج إلى قارئ خاص، لا يقف بتكوينه الجمالي عند حدود الصياغة ودقة الوزن ودغدغة

الموسيقا لمشاعره، قارئ يستطيع أن يواجه "الشعرية" عارية من كل المحسنات.

هنا (في الشواهد السابقة) البساطة بكل مظاهرها ففي نص عادل جلال فإن عنوانه فقط (شجر السيارة) هو المجاز الوحيد في النص، وباقي النص بسيط في ألفاظه وجمله وعباراته، بعيد عن أي محاولة لإخفاء العواطف، وهو نفس ما نجده عند عاطف عبد العزيز الذي يعتمد على لغة واقعية تسجيلية تتجنب التداعي والتهويم اللفظي والطنطنة، وعند حنان شافعي نجد البعد عن الترهل اللغوي واجتناب الفضفضة الكلامية، فيقل الاسترسال الإنشائي.

في هذه الشواهد الثلاثة ابتعاد عن الجلجلة التي تعودنا عليها في نصوص تحاول أن تقول كل شيء دفعة واحدة، وتوهمك بذلك وتصر على إيهامك، لكنك بعد الفراغ من قراءتها لا تقبض على شيء يذكر.

مالت قصيدة النثر المعاصرة إلى الابتعاد عن حشد الصور (عكس ما فعله الجيل السابق عليها، فأحيانا كنت تجد صنعة الصور هي الأساس) أما هنا فيصعب الوقوف على الصور الجميلة التي كانت غاية الشعراء من الجيل السابق، اقرأ من (المقعد الفارغ) لصلاح فاروق العايدي:

ماذا يفعل الحالمون أمثالنا

نحن الذين انتظرنا طويلا كي نفهم الحياة

وانتظرنا طويلا كيما يأتي الحب

وانتظرنا ربما رأينا مصائرنا بعيون أخرى

أعتقد أن الحياة ممكنة بغير النساء

وأعتقد أن الحياة صعبة بدون النساء

واعتقدنا أن الحياة صعبة بدون النساء

جرّبنا الحكي الطويل عن كل شيء

وانتهينا إلى الملل من كل شيء

ماذا لدينا سوى البقاء في مقاعدنا

نراقب الخلق وهي تجري

نشاكس فتاة مكشوفة الكتفين [٤]

(أود التأكيد على أن كل نص تم اختياره هنا، إنما يمثل مجموعة من القصائد تشكل قطاعا – من جهة الكم – يمثل جانبا مهما من شعر قصيدة النثر المعاصرة، وما يقال هنا ينسحب على باقي النصوص التي يمثلها هذا النص)

في نصوص قصيدة النثر المعاصرة تميل غالبية النصوص إلى أن تكون "قصائد يوميات" فتجد فيها سردا للمعاش وتفاصيل الحياة، ولعل ذلك يرجع إلى أن تقريب النص للواقع هو سمة ما بعد حداثية، انتقلت إلى شعرنا المعاصر – ليس فقط في قصيدة النثر، بل حتى في الشعر العمودي المعاصر) حيث تجد الشعر مهموما باليوميات، بالإضافة إلى ذلك تخلت قصيدة النثر عن وطأة الأيديولوجيا تماما، لدرجة يبدو فيها الشعراء بدون

انتماء أيديولوجي بعد أن تحرروا من المفاهيم الجاهزة التي كان يتم فرضها على الشعر الحديث، ولعل ذلك ما دفع بالشعراء إلى التخفف من الحمولة الجمالية والتخييلية.

إذا أعدنا قراءة المقطع السابق فهو يرسم "واقعا" شعريا، والأصل في الشعر أنه "اختلاق" وليس نقلا واقعيا، إنه عالم متخيل لذلك يتعرض الواقع في الشعر إلى التغريب والإبهار والإبعاد عن الواقع من خلال خيال جامح أو تشبيه أخاذ أو استعارة مجنحة، فإذا بحثنا عن ذلك في هذا النص لن نجد شيئا من ذلك.

هنا – في هذا المقطع–يقل الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر عن قصد، وهذا تحدٍّ لفكرة الفصاحة التراثية التي جعلت من ألفاظ اللغة قطاعين:

أ– قطاع فصيح مسموح له بالدخول إلى مملكة الشعر

ب– قطاع غير فصيح لا يجوز له الدخول، ويأثم الشاعر بإدراج لفظ منه (أو أكثر) ضمن نسيج نصه.

هذه الفكرة وجدت مقاومة منذ الديوانيين (متأثرين في ذلك بالرومانسية الإنجليزية) مرورا بأبولو وقصيدة التفعيلة ولكنها لم تتحول إلى تحقق فعلي إلا مع قصيدة النثر.

في ١٢ سطرا شعريا يبدو عدم اهتمام الشاعر بالبلاغة واضحا، غابت كل القيم الجمالية الصوتية والمجازية التي حرص التراث الشعري على التمسك بها، ثمة تقشف بلاغي مقصود، وحينما يتخلى الشاعر طواعية

عن الحمولة الجمالية والتخييلية فإنه يضحي بأهم عنصر إغراء القارئ وإغوائه بأن ما يقرأ شعر، لذلك ستبدو الكتابات المعتمدة على التخفف من الحمولتين الجمالية والتخييلية مغامرة تحتاج إلى وعي، ربما لا يُطلَبُ – هذا الوعي – مع الكتابات التي تعتمد على الغلو والإطناب والتخييل.

إن الشاهد هذا يقوم على الإيجاز، والوضوح والبساطة، حيث يحمل كل سطر معنى شعريا مكتملا مكتفيا بالقدر الأدنى من الألفاظ لنقل هذا المعنى الشعري، واقرأ (ماذا يفعل الحالمون أمثالنا؟) ما الذي يمكن إسقاطه من ألفاظ هذا السطر؟ وبالإضافة إلى إيجاز الفاظه يتميز بالوضوح، فلا تعقيد ولا غموض، ويتم تقديم المقطع كله إلى القارئ دون افتعال أية أحابيل جمالية أو تخييلية، وفي ضوء مقولات ما بعد الحداثة يمكن القول إن الشعرية هنا تراهن على الأنسب وليس على الأجمل.

وفي سبيل ذلك لا يعتمد الشاعر على تكديس الصور، بل لا يهتم برسم الصور، ويقدم المقطع (بل القصيدة) مشهدا، يهتم الشاعر برسم هذا المشهد، وهذه سمة تطبع قصيدة النثر المعاصرة. اقرأ هذا الشاهد للشاعرة آلاء حسانين من قصيدة (في أول أيام القيامة):

في أول أيام القيامة

والبشر ينبتون من الأرض

مثل نباتات ضارة

كل شخص يتأبط يد شخص يحبه

كل أم تشدّ على أيدي أطفالها بقوة

وكل خليل يبحث عن خليله،

في أول أيام القيامة

لا يبدو مثل أول يوم للقيامة

في الكتب المقدسة

العشاق أمامي

أراهم

لا يهربون من بعضهم

لا يقول كل منهم

"نفسي نفسي"

العاطفة تملأ الأرجاء

هناك أم تشخص ببصرها

نحو السماء الدخانية

وهي تهدهد طفلها

على كتفها [٥]

سيبدو التقشف البلاغي واضحا جدا، و لا يقوم الشعر على المحاكاة، لكنه يرسم عالما افتراضيا، ولتعويض هذا التقشف، وإهمال المحاكاة، تعتمد

الشاعرة على رسم المشهد بصورة فنية تعوض ما فاتها من الحمولات الجمالية والتخييلية، ويعتمد رسم المشهد هنا على حاسة البصر، فالمشهد هنا مرسوم من خلال عين تشاهد وتصف، ومن خلال مزج الطبيعة الحية بالطبيعة الصامتة يتم خلق مشهد شعري ليوم قيامة ليس هو يوم القيامة المشار إليه في الكتب المقدسة، إنه مشهد متحرك نابض بالحركة والحيوية، يتجنب الحجة والجدال تماما، ويعتمد على استبطان مشاعر الذات الساردة للمشهد.

ولأنه مشهد شعري (ليس واقعيا ولا هو محاكاة لمشهد ولا رسما شعريا ليوم القيامة الحقيقي) فإنه يقترب من دائرة الحلم، ومن ثم تغلب عليه الصياغة الباطنية، وتم استحضار مشاهد بسيطة تشير إلى موقف البعث، وفي المقابل تم تغييب المشاهد الكثيرة للبعث، وسيكون الغائب ذا حضور شعري، من خلال المشاهد المذكورة، إن المشهد الكلي يكتمل عبر ما هو محذوف، وعبر ما هو مسكوت عنه، أشد من اكتماله عبر ما هو حاضر ومعبر عنه بكلمات، وبالتالي يتقوى الحضور الباطني للذات الساردة.

هنا مشاهد متقطعة تم ضمها لتكون مشهدا كليا، ويلعب السرد الدور الأكبر في تماسك النص، من خلال سرد يتظاهر بالأسلوب الخبري، مقدما "حقائق شعرية"، لكن هذا الاهتمام بالأسلوب الخبري سيؤول – حتما – إلى إنشائي ضمن بنية القصيدة، مصحوبا برغبة في الاستقصاء، وتتداخل فيه الحواس، لكن تظل الغلبة لحاسة البصر، "إن قصيدة النثر تفصح عن قسط كبير من معايشة اللحظة الشعرية التي يخلقها الشاعر حيث تتحرك الرؤية الجمالية غالبا حركة أفقية، تستقصي المشهد الشعري على انبساطه

وامتداده لا على عمقه، وبعده الرأسي، وهنا توغل الصياغات التصويرية الشعرية في توسيع مساحة الرقعة المشهدية حيث تتقصّى الحواس مرئياتها ومحسوساتها ومشموماتها، وتحاول في الأغلب أن تفي بما يعنّ للبصر، وربما بما تضيئه البصيرة"، كما يقول عبد الله السمطي.

كل الشواهد السابقة تستخدم لغة بسيطة عن قصد خالية من التعقيد والغموض، بدءا من المفردة مرورا بالجملة وانتهاء بالفقرة. وربما بدا هذا أمرا غير مقبول في اللغة الشعرية التي وقر في الذهن أنها تقوم على خرق اللغة المعيارية، وأنها "لغة فنية" بل إن بعض الدارسين يذهب إلى أن الأدبية تتحقق من خلال الانزياح الذي يخلقه المبدع في اللغة المعيارية، فيؤسس لغته الخاصة به، وبقدر نجاحه في ذلك تكون أدبية كلامه، من خلال استخدام اللغة استخداما خاصا، تفقد فيه الألفاظ دلالتها المعجمية لتكتسب دلالة إيحائية، من خلال انزياحات دلالية، تتمثل في خلق تصورات جديدة ومفاهيم جديدة، وكذلك تشبيهات واستعارات ... الخ فإن لم يحقق المبدع هذه الصورة الذهنية استنكر الجمهور كلامه، ويبدو أن هذا شأن قديم ، فقد ذكر العسكري في (الصناعتين) هذه الحالة فقال: "وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزة غليظة وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا وسهلا حلوا" (٦).

وما يعنينا في كلام العسكري هو آخره " يستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا وسهلا حلوا"، لأن هذه صفة قصيدة النثر المعاصرة في ربع القرن الأخير، تميل إلى السلاسة والسهولة وتنجح أحيانا كثيرة في تحقيق

(العذوبة برغم أن العذوبة تتوقف على إحساس المتلقي، وهو أمر ذاتي، قد لا نتفق عليه ولا على ما يحققه، ولكننا – على الأقل – نتفق على السهولة والسلاسة، وهي في كلام العسكري ما ابتعد عن الصفات التي ذكرها لدى الذين يستجيدون الكلام إذا وقفوا على معناه بكد، وهذا غير ملحوظ – بالتأكيد – في كل الشواهد التي ذكرناها، وكذلك إذا كانت ألفاظه كزة غليظة وجاسية غريبة، وهذا أمر نجت منه قصيدة النثر – عموما – والمتأخرة – زمنيا – على وجه الخصوص، لأن التعبير عن حقائق الوجود السافرة، أصبح هدفها، ومن ثم انشغلت قصيدة النثر بالتناول الواقعي والمباشر والسطحي للموضوعات بعيدا عن الإغراق في العبارات الفضفاضة والتهويمات البلاغية، لأن كل هذا ضد ما سبق نقله من مطلع اقتباس العسكري، ويمكن مراجعته في الشواهد السابقة، وكل نصوص قصيدة النثر المتأخرة.

لعب تداخلُ الأنواع دورَ المنقذ في قصيدة النثر المعاصرة، ولولا هذا التداخل لسقطت للأبد، لأنه في حال التخلي – المفرط – عن الحمولة الجمالية والبلاغية، وإهمال بناء الصور، والكف عن الاعتماد على الاستعارة والتشبيه إلا ما كان بحكم الضرورة أو ما يقع في الاستعارة التي دخلت في التداول، وفي هذه الحال لن يكون النص شعرا مهما ادعى صاحبه، لأنه "نثري" خاصة أنه قد تخلى عن أهم علامة فارقة بين الشعري والنثري في الوعي العربي وهي الوزن والقافية.

كان (تداخل الأنواع) – ومازال – هو البديل لكل ما تخلى عنه الشاعر، فنجد تقنيات السينما، حيث المشهد والمونتاج واللقطة الطويلة

التي تغني عن المونتاج والسيناريو، ومن المسرح برزت البنية الدرامية، ومن القصة والرواية ظهر السرد ومن الرسم ظهرت قصائد يتداخل فيها اللفظ مع رسومات يوزعها الشاعر على صفحات ديوانه في سينوغرافيا تخلق شعرية جديدة لم يكن للعرب تراث فيها، وتبتعد كل البعد عن الشعرية العربية المعروفة.

كان السرد أهم تكنيك سد مسد التقشف البلاغي، الذي أصبح يشكّل جوهر قصيدة النثر، وأصبح الحديث عن الشعر السردي والسرد الشعري أمرا مألوفا، و(الشعر السردي) عبارة تحمل في طيها تناقضا ظاهريا بين لفظين يثير الإعجاب، حيث تشير كل لفظة على حدة إلى جنس أدبي مختلف، وبمزجهما معا ينشأ إعجاب وإدهاش، هو المقصود، وهو الذي بتحققه في عالم الشعر يتم ملء فراغ خلقه التقشف البلاغي. اقرأ من نص (غلطة لاعب سيرك) لعزمي عبد الوهاب، هذا المقطع:

غلطة لاعب سيرك

أنا أحب الكتابة

أريد أن اظل هكذا

أكتب حتى اللحظة الأخيرة

وأترك قصائد

بعضها مشوش

والقليل منها يصلح لأن يكون ديوانا

هذه القصائد سيعثر عليها صديق ما

وسط رماد لسجائر في غرفتي

تلك الغرفة تحتفظ برائحة

تعبئ الجيوب الأنفية لصديقي، وهو يجمع أوراقا، وينفض التراب عن كتب، لم تمسسها يدي منذ فترة، ويشرد قليلا،

صديقي يترك كل شيء، ويجلس إلى مكتبي، يدوّن بعض الملاحظات عن أيامي الأخيرة التي قضيتها هنا، في

إضاءة شاحبة، وغرفة لا ترى الشمس

أو هذا المقطع لأحمد المريخي من نص (ساحة حرب)

ساحة حرب

لا تفزع أيها الجار، أنا أحمد

أسكن الشقة فوقكم مباشرة

أحمد ... أبو فارس

تستطيع أن تتأكد من ذلك بنفسك،

هذه الخبطات لأقدام ابني الصغير،

وتلك الرطوبة التي تنشع في سقفكم هي تسريبات حمّامنا

أحمد ... يا رجل !!

قل لمدام كاميليا: أحمد جوز أميمة

ويا مدام كاميليا قولي لزوجك العزيز أن السكين الذي في

يدي هو السكين الذي غرسوه بيننا يوم أن سكننا هنا ..

أنا الآن أنزعه

نعم، لم نكن بحاجة إليه ...

وقد قامت الثورة (٧)

يستحيل أن يكون هذا استمرارا أو تحديثا او تطويرا أو تجديدا للشعرية العربية. لكنه "جنس أدبي" جديد، يعتمد هذا "الشعر" (٨) على السرد الشعري، فيقوم على بنية زمنية، ذات شكل سردي متماسك، هو الأساس الذي يهيمن على النص، في (غلطة لاعب سيرك) حكاية مترابطة على نحو سردي قوي، ولها بنية زمنية سببية، تنطلق من فكرة محبة الكتابة، وتستمر الحكاية السردية في تقليب هذه الفكرة على وجوهها، وتحدث "تحولات" غير جوهرية لهذه الفكرة في القصيدة، تتمثل في نوعية الكتابة ومدى جودتها، لكن كل هذا لا يهم قدر اهتمام الشاعر بمواصلة الكتابة، وهذه التحولات تهدف إلى تثبيت الفكرة بالتكرار على صورها.

يعتمد الشاعر هنا على سرد الذات، ولأنه لا يوجد في الشعر إلا قضايا الإنسان، أو – على الأقل – هذا هو الأصل، فإن نص عزمي عبد الوهاب ينجح في كشف بناء نفسي لشخص (ليس بالضرورة هو الشاعر، ولكنه الذات الساردة في النص)، بإمكاننا أن نفهم هذا على أنه "معادل

موضوعي" بقصد إخفاء العواطف.

ولكن ما دلالة القصيدة وما معناها؟ يجب التأكيد على أن القصيدة – هنا خاصة والكلام ينطبق على الشعر عامة – مجموعة مرسلات (مقولات لغوية) تم بناؤها عن قصد ليتوحد الدال والمدلول. ومن ثم تفتقر المرسلة الشعرية إلى إحالتها الخارجية، وتتحول إلى علامة مرجعها هو العلامة ذاتها (تشير إلى نفسها) ومن ثم لا تعكس هذه القصيدة أي واقع (واقع الشاعر أو واقع الحياة، فالمحاكاة فكرة سخيفة وغير مرادة) وفي أحسن الأحوال عندما نصر على ربط المرسلة الشعرية بالواقع سنجد أنها خطاب الشاعر حول الواقع (وليس الواقع ذاته) هذا هو العالم الذي ينسجه الشاعر، العالم المتخيل الذي يبنيه الشاعر، وهذا العالم موجود داخل القصيدة، وتحيل إليه القصيدة، وهذا معنى أنها تشير إلى نفسها، ويترتب على ذلك أن أي حديث عن أدوار منوطة بالشعر كتوظيف الشعر لخدمة غرض أخلاقي أو سياسي أو أي نوع من التوظيف (ولنبتعد عن التوظيف ونتحدث عن المهمة ونقول، لا توجد للشعر مهمة أخلاقية من أي نوع) والإصرار على ذلك يجرد القصيدة من شعريتها ويغير مجراها الحقيقي.

وفي نص أحمد المريخي نجد تجليات ما بعد الحداثة التي ربطت الإبداع بالأرض، وأنزلت ربات الشعر من سماواتها المحلقة إلى أرض الواقع، ولعل أشد الأنواع تمثيلا لهذا التحول هو الرسم، بعد أن أسقط الرسام اللوحة من على الحامل ورسمها على الأرض، وظهر "فن الشوارع" وهو رسومات على الأسفلت، ولعل في نص المريخي ما يشبه ذلك التحول.

في التراث حديث عن شرف المعنى، واعتبر القدامى شرفه من شرف موضوعه، ولما كان الخليفة يمثل قمة الهرم الاجتماعي فالموضوعات الشريفة هي ما دارت حول الخليفة ومن يرتبط به ويقل شرفها بتدني موضوعها اجتماعيا، وفيما يتعلق بصفات الخليفة والممدوح والفخر، كانت الصفات العقلية، التي جعلها قدامة بن جعفر محصورة في أربعة وهي: العَقل والشَجاعة والعَدل والعفّة، وأضاف إليها ابن رشيق بعض الصفات الجسدية، وقال: " وأكثر ما يعول عليه الفضائل النفسية التي ذكرها قدامة، فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية كالجمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشيرة كان ذلك جيدا" (٩) ، فإذا أعدنا قراءة نص أحمد المريخي في ضوء هذه المقولات التراثية عن صفات المدح النفسية والجسدية، وجدنا نص أحمد المريخي يضرب بكل ذلك عرض الحائط، فالذين يدور حولهم النص من المهمشين اجتماعيا، وبالتالي فإن "تفاصيل المحتوى" هي من متعلقات هؤلاء البائسين. إن هذا نوع من الديستوبيا **Dystopia** أو ما اصطلح على ترجمته باسم أدب المدينة الفاسدة، يتم تقديم تصورات الشاعر عن عالم واقعي خلال نص المريخي.

يمثل نص أحمد المريخي نموذجا مثاليا لقياس حالات تقبل القراءة للشعرية المعاصرة. فالقارئ الذي يعتقد في أن "الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى" لن يعترف به قولا واحدا – ومعه حق – لأن هذا "كلام عبث"، وحتى القارئ الذي قرأ لصلاح عبد الصبور والبياتي وأمل دنقل وعفيفي مطر لن يجد هنا ما يقنعه بأنه شعر، وفي أحسن الأحوال هذه خواطر متواضعة.

هنا، نحن نتحدث عن قارئ (فاشل بالنسبة لنص أحمد المريخي، الذي يحتاج إلى قارئ منفتح على وعي جمالي جديد، بعيدا عن وعي القوالب الجاهزة. إن القارئ السابق الإشارة إليه تربى جماليا على (قوالب) ومعايير جاهزة، تريحه إذ تمكنه من قياس ما يقرأ على تلك (المعايير) الذهنية التي ترسبت في وعيه بسبب قراءة هذه الأشكال التعبيرية الشعرية السابقة على قصيدة النثر. إن (ساحة حرب) للمريخي نص مميز ورائع وفق معايير جماليات ما بعد الحداثة، التي تنظر إلى الإنسان بما هو إنسان، بعيدا عن المثاليات والافتراضيات المبنية على فكر طوباوي، وستلاحظ اختلاف (الإنسان) الذي يتحدث عنه أحمد المريخي عن (إنسان) الشعر العربي، ستجد (إنسان) التراث الشعري العربي لا يتواجد بينا ولا نعرفه، لن نقابله، ويمكن مراجعة ذلك من أي (وصف) لشخص في الشعر العربي، في المدح أو الفخر أو الهجاء أو الرثاء أو الغزل، ستجده إنسانا مثاليا، مبالغا في وصفه، لن تجده في حياتك، وستتعامل مع هذا الموصوف باعتباره (خيالا شعريا) تم تميره من خلال المقولة الشهيرة (أعذب الشعر أكذبه)، وانظر إلى (إنسان) أحمد المريخي في هذا المقطع من نفس النص:

هذا الرجل المتقدم في السن

في هذه الساعة المتأخرة

يشعل سيجارة

لا ينتظر شيئا ولا يفكر في شيء

وهكذا كل ليل، يطفئ آخر سيجارة في خيط الفجر

ثم يحدّث نفسه: "أنا كده ... فعلت ما أريد"

لم أنتظر شيئا

لم أفكر في شيء

وانظر حولك، ستجد نماذج لا يخطئها بصرك تمثل هذا الإنسان، وهذه ميزة ما بعد الحداثة التي نقلت الفن الشعري من المثاليات المبالغ فيها إلى الواقعية الفجة.

لذلك تحتاج مثل هذه النصوص إلى قارئ خاص يتعاطف مع هذا المزيج بين تقنيات الشعر وتقنيات النثر (سنلاحظ غلبة تقنيات النثر) ويدفعه تعاطفه إلى البحث عن فضاءات للنص (ليست كامنة في لفظه) يرى فيها رحابة التقاط شعريات الوجود، وعبقرية في الاقتراب من أشياء الوجود وتفاصيله بوعي شديد، واقتراب حقيقي من مشاعر إنسان حقيقي وتجاربه الحقيقية، بعد أن كانت الشعرية (في ضوء مقولات عصر الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى") تتعمد إخفاء مشاعر الشاعر، لقد كانت البلاغة (مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته) وفسروا الحال بأنه حال السامع وليس حال الشاعر، وفي الأحوال التي أساء فيها السامع تأويل الكلام لأنه لم يطابق (مقتضى حاله) تصرف السامع مع الشاعر بفظاظة تصل حد العدائية، والكل يذكر البيت الشهير (ما بال عينك منها الماء ينسكب) وما ترتب عليه، فبرغم أن الشاعر يتحدث عن نفسه فيما هو معروف في البلاغة باسم التجريد، إذا بالسامع (الخليفة) وكانت عينه تدمع لعلة فيه، لم يعجبه الكلام، وهو يعلم علم اليقين أن الشاعر لم يعرّض

به، ولم يكن يجرؤ على ذلك، لكنه (فاشل) لأنه لم يراع مطابقة مقتضى حال السامع. كل هذا تحول وتبدل وأصبح مقتضى حال الشاعر هو الأساس، وهنا – إضافة لما سبق – محاولة استغناء عن المجاز والتخييل، ليكتب الشاعر بلغة حيادية مقصودة تميل إلى الاقتراب من (النثرية) عن قصد، مبتعدة عن الطنطنة اللغوية والترهل العاطفي الذي رافق الشعرية العربية ووجد منتهاه في الحقبة الرومانسية، يحاول الشاعر من خلال كل ذلك خلق مناظير جديدة للعالم، للإمساك بلحظات ذاتية، لم تكن الشعرية العربية تأبه بها، لكنها في الشعرية المعاصرة تهدف إلى إعادة تقديم الحياة من جديد، والتعريف بها.

الهوامش:

(١) لي كتاب قيد الطبع ناقشت فيه هذه الأمور وتجلياتها في الشعر بعنوان (شعرية العقل: قصيدة النثر)

(٢) ينابيع تصنع نهرا، الجزء الأول صفحة ٧٠، مؤتمر قصيدة النثر المصرية–الدورة الأولى – ٢٠١٤

(٣) ينابيع تصنع نهرا – أنطولوجيا قصيدة النثر العربية –الجزء الرابع – صفحة ٩٤–الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٧

(٤) ينابيع تصنع نهرا–أنطولوجيا قصيدة النثر العربية – الجزء الثالث – صفحة ١٣٥–الهيئة المصرية العامة للكتاب –– ٢٠١٦

(٥) ينابيع تصنع نهرا – أنطولوجيا قصيدة النثر العربية –الجزء الرابع – صفحة ١٤ و١٥– الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٧

(٦) أبو هلال العسكري (الصناعتين) تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو لفضل إبراهيم – مطبعة عيسى الحلبي – القاهرة ١٩٥٢

(٧) ينابيع تصنع نهرا، الجزء الأول صفحة ١٦، مؤتمر قصيدة النثر المصرية–الدورة الأولى – ٢٠١٤

(٨) لمتابعة علاقة قصيدة النثر بالسرد يرجى مراجعة الكتاب القيم لعلاء عبد الهادي (التفات النوع) منشورات العلم والإيمان للنشر والتوزيع – مصر ٢٠٠٩

(٩) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) تحقيق أحمد محمد شاكر – القاهرة ١٩٦٦

الفصل التاسع

شعرية العقل

مدخل لدراسة المعنى الشعري

في ديوان مُحَّمد السيد اسماعيل (استشراف إقامة ماضية)

مقدمة:

لعب مفهوم المحاكاة دوره في تاريخنا الشعري، ويمكن قراءة تاريخ الشعر العربي في ضوء مفهوم المحاكاة، التي غرسها أفلاطون في بنية الثقافة العالمية، و"المعلوم عن أفلاطون أنه يعد الفن محاكاة للأشياء المحسة، فيرسم لها نسخة تجيء من مراتب الوجود في منزلة أدنى من الشيء المحس نفسه الذي عمد الفن إلى تصويره، فإذا عرفنا أن الأشياء المحسة بدورها لا تزيد عن كونها نسخات لأصول عقلية ثابتة، أدركنا كم يبعد الفنان بفنه عن الحقيقة"[١]. ويرجع سبب ذلك إلى انطلاق أفلاطون من فكرة المثالية والإيمان بعالم المثل، وهو النسخة الأصلية للموجودات، وعنها تنعكس الصورة الواقعية، وهي نسخة مشوهة بفعل الخيال الشعري، ولذلك كما ذهب هازلت: "أقصى أفلاطون الشعراء عن جمهوريته، حتى لا تفسد أوصافهم للإنسان الطبيعي إنسانه الرياضي"[٢].

طوّر أرسطو هذه المحاكاة لينقلها من "محاكاة الأشياء المحسة" إلى "محاكاة الشخصيات والانفعالات والأفعال" ومن ثم فإن "محاكاة الفن للحقيقة عنده لا تكون محاكاة للعالم المحسوس، بل تكون محاكاة لدنيا الحياة العقلية داخل الإنسان[٣].

ظلت هذه المحاكاة وفق أفلاطون وأرسطو مسيطرة على الإبداع النقدي العربي، ورسمت هذه الصورة التقاليد التي ألزمت شعراء العربية بالسير على هداها إلى أن دخلت الأفكار الرومانسية الأوربية على وجل إلى محيطنا الثقافي، منذ نهايات القرن التاسع عشر، على وجل، وبدايات

القرن العشرين حتى أعلنت عن نفسها في حركتين شعريتين كبيرتين هما: مدرسة الديوان وجماعة أبولو، ومعهما تم تعديل التقاليد العربية، إلى حد ما، بفعل أفكار وافدة، في مقدمتها تعريف وردزورث للشعر، الذي لا يقل نمطية وتأثيرا وفاعلية في شعر الحقبة الرومانسية العربية عن تعريف قدامة الشهير في ما قبل الحقبة الرومانسية، وتعريف وردزورث يتمثل في قوله إن الشعر هو: "**Spontaneous overflow of powerful feelings**" أي انسياب تلقائي لمشاعر عارمة. وتم إدخال تعريف وردز ورث بصياغة عربية لقيت رواجا، وهي: "الشعر فيض تلقائي للعواطف الجياشة، يعبر عن عاطفة تستعاد لحظات الهدوء، فما يزال الشاعر يتأمل ويستعيد حتى تتولد عاطفة شبيهة بعاطفته الأولى".

يجعل هذا التعريف مفهوم المحاكاة فاعلا فيما فيه عواطف جياشة. يجلس الشاعر يستذكر همومه، يستعيد إحباطات نفسه، خفقان قلبه، وكل ما له صلة بفوران المشاعر، ويستعيد هذه الإحساسات في لحظات هدوء، حتى تخرج عارمة كما لو كانت تتولد ساعتها، وكان مقياس شدة العاطفة واحدا من مقاييس نجاح الشعر عند العقاد ورفاقه.

أفرزت هذه الحالة قصائد "مترهلة عاطفيا" وحالة من الضعف والخور أدت إلى اتهام الرومانسية بانها "مرض العصر"، مما دفع بالشعراء إلى الاتجاه نحو الفكر، ومن حسن الحظ فإن الاتجاه الرومانسي نفسه لا يخلو من إثارات تؤكد أهمية الفكر في الشعر، وكم من المرات وقف العقاد عند إشارات هازلت بإلحاح مؤكدا أهمية أن يكون الشاعر مفكرا وصاحب فلسفة، ونقلا عن هازلت أكد العقاد على أنه "لا يوجد فكر أو شعور

يمكن أن يطرأ على بال الإنسان، مما يشغف بتوصيله إلى الآخرين، أو ينصت الآخرون إليه في بهجة، ثم لا يكون موضوعا صالحا للشعر"(٤)، وقال العقاد: "الحقيقة أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر، مع اختلاف في النسب وتغير في المقادير. فلا بد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه أقل من نصيب الشاعر. ولا بد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف" ** .

وكان العقاد في ذلك تابعا أمينا لأفكا الرومانسية الانجليزية، ويمكن تلمّس أصول أفكاره عن ارتباط الشعر بالفلسفة، والتي روّجها حتى أصبحت من القواعد، يمكن تلمّسها في أقوال كبار الرومانسيين الانجليز، كما في قول كولريدج، " لم يوجد إلى الآن شاعر عبقري دون أن يكون في نفس الوقت فيلسوفا ثاقب البصر" ** وقول شلي" "إن الذين يثيرون المتعة الحقة إنما هم فلاسفة الشعراء" ** ويمكن قراءة بعض فقرات شهيرة من كلام العقاد النقدي باعتبارها شرحا لكلام كولردج وشلي، كما في قوله: "حد الشاعر العظيم عندي هو أن تتجلّى في شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها، وعلانيتها وأسرارها، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهبا في حقائقها وفروضها، أيا كان هذا المذهب، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه. فإذا جمع الشاعر بين الأمرين، أي إذا رسم صورة كاملة لطبيعة، وشرع لنا مذهبا خاصا في الحياة، فذلك هو الشاعر الأعظم الذي ندر أن يجود الزمان بمثله في الدهور المتطاولة والأجيال المتباعدة"**

ساهمت كل هذه الأفكار في تأكيد فكرة المحاكاة، وإن تم التعبير عنها بألفاظ أخرى، مثل "نقل الواقع"، و"التأثر بالواقع" و"التأثر بالبيئة"،

و"الانعكاس" ..الخ، واتضح أن هذا الانعكاس يمكن فهمه على أنه واحد من اثنين. الأول، انعكاس للواقع – البيئة، والثاني انعكاس لروح الشاعر، لذاته، وفي كل الأحوال تظل فكرة المحاكاة حاضرة، وإن لم يُعَبَّر عنها صراحة.

استمرت فكرة المحاكاة فاعلة في الشعرية العربية الحديثة إلى بدايات جيل السبعينات الذين أحدثوا تحوّلات نوعية في التقاليد الموروثة، ومنها، بل في مقدمتها، إهمال فكرة المحاكاة بالمفهوم المتوارث، وعوض ذلك يتم بناء النص الشعري، ليس باعتباره انعكاسا لواقع خارجي، أو واقع نفسي (انعكاس الخارج أو الداخل)، بل باعتباره بناء وهندسة يمارسها الشاعر لحظة تأسيسها، وبذلك لم يعد الشعر "انسيابا تلقائيا لمشاعر عارمة"، لأن دور هذه المشاعر التي يجلس الشاعر ، من بعد، ليتذكرها في هدوء، محاولا محاكاة الأثر النفسي والشعوري لها لحظة حدوثها أول مرة، لم يعد هذا محل اعتراف.

يمكن القول، وإن شابه شيء من التعميم، إن الشعراء لم تكن لهم "تجارب" حقيقية يتحدثون عنها، وإن شعرهم عبارة عن تجارب عقلية، ممارسات ذهنية، يؤسسها الشاعر ويبنيها في ذهنه الواعي دون أن يكون لها وجود سابق، إن الشاعر بذلك "يخلق" –إن جاز التعبير – ولا "يحاكي".

ساعد ذلك على ظهور ملمح جوهري يتمثل في بنية المجاز الحديثة التي تخرق القواعد الرياضية التي سار عليها النقد القديم، إذ حاول باستمرار قراءة المجاز في ضوء فكرة أنه محاكاة، وأن الشاعر شبه كذا بكذا، وحذف

كذا، وأتى بشيء من لوازمه، وهو كذا، وهذه الطريقة من التحليل تنطلق من الإيمان الكامل بمفهوم المحاكاة، وأنه لا بد من وجود شيء محس يحاكيه الشاعر، وقد يغرب الشاعر شيئا في بناء الصورة، ويكون دور الناقد في رد هذا الإغراب وبناء صورة منعكسة في ذهن الشاعر، عن شيء تخيله الشاعر وأراد محاكاته.

إن ديوان "استشراف إقامة ماضية"(٥) للشاعر مُحَّمد السيد اسماعيل نموذج على بناء تجربة شعرية ناجحة لا تعتمد على مفهوم المحاكاة الموروث. فمن يقرأ شعره يجد نفسه مضطرا إلى بناء "عالم النص" بالمفهوم الحديث، إذ يستحيل رد نصوصه – غالبا– إلى مفهوم الانعكاس، ولننظر في هذا النص، بعنوان "أياد مؤجلة" (الديوان ص٣١-٣٢)

لو شاء

لو عاودت يداه فيضه

لو كان ينوي أن تكون له

لخلق أرضا ذات شجرة

وأجلس تحتها البنت الجميله

وفجأة

يسوق ساقِيكَ لكل هذا

وبعد أن تموت من شوق

وأنت تبصر الفراش هائما

يقول لك:

هذه مدينة الرؤى المدخره

وتلك آيتي التي خبأتها عن أعين المشعوذين

والمرتزقه

خذها ولا تخف

ودلها على كلامك القديم

ثم استبن طريق ذاك النبع

وتناسياني ساعة في اليوم

لكي يكون لي خلق كثير.

قد يوقع ي الظن ورود "البنت الجميلة" أن هذا في الغزل، أو في ذكر النساء، وأن صيغة الماضي (لو شاء .." تدفع إلى الظن بأن الشاعر يستذكر تجربة ماضية وحدثا انتهى، هذا شعور يتبادر إلى الذهن مع بدء القراءة، ولكن باقي النص ينحّي هذا الشعور جانبا، وقد يطرأ على الذهن شعور آخر، ولكن الاستمرار في القراءة يمحو كل شعور يطرأ ليقف القارئ في مواجهة النص، هكذا، دون أن يعتمد على أنه انعكاس (محاكاة) لموقف سابق، أو حتى انعكاس لمشاعر ذاتية تدور في ذهن الشاعر.

يمكن تقسيم النص إلى ثلاث مقاطعو الأول يتناول الخمس أبيات الأولى، وهو أشبه بتداعي أفكار، تتكرر أداة الشرط "لو" ثلاث مرات، ولا يكون لها جواب في المرتين الأولى والثانية، وهذا يؤدي إلى إحداث توتر

في بنية النص، وتكثيف في الدلالة، لا يتيح للمتلقي فرصة إكمال المحذوف، إذ كيف تقدر جواب الشرط في السطر الأول (لو شاء) فما الذي يمكن أن نقوله جوابا؟ والأداة الثالثة يؤكد جوابها على أن الأمر خيال، وليس تجربة ممكنة إذ جواب الشرط، "لخلق أرضا ذات شجرة" وانتفاء حقيقة الخلق عن الشاعر هو الذي يدفع بالتجربة إلى عالم البنية المجازية.

وفي المقطع الثاني من (٦-٩) انتقال معنوي وفراغ بين المقطعين من خلال اللفظ "وفجأة"، ويغيب أي حضور للمقطع السابق في المقطع الحالي إلا من خلال "لكل هذا"، واسم الإشارة "هذا" هو الذي يلعب دور الوصل بين المقطعين، مع إحساس المتلقي بأنه لا يشير إلى ما سبق، لكنه يوهم بذلك. وفيما يشبه الرؤى المكثفة، ينتقل الشاعر إلى المقطع الثالث من (١٠- ١٨) من خلال الجملة الفعلية، "يقول لك"، وباقي المقطع مقول القول، ويمكن أخذ الأفعال الافتتاحية في المقاطع الثلاثة (لو شاء – وفجأة يسوق – يقول لك) باعتبارها من اسباب التلاحم النصي بين المقاطع الثلاثة، باعتبارها تتحدث عنه "هو" هذا الغائب الذي لا يبين على مدار النص. وفي هذا المقطع الثالث جملتان اسميتان (١١-١٣) تبتدئ كل منهما باسم إشارة قد نفهم منه أنه يشير إلى كل ما سبق من النص، والجملة الأولى "هذي مدينة الرؤى المدخرة" تأكيد واضح على أن هذا الذي يحكيه "رؤى"، وهذه الرؤى تظهر في العبارة التالية باعتبارها "آيتي التي خبأتها عن أعين المشعوذين والمرتزقة"، ليكون من بعد ذلك فعل الأمر الذي يتكرر أربع مرات يتوجه في المرات الثلاث الأول إلى مخاطب

مفرد غير موجود مرجعه في النص السابق، والرابع إلى مخاطبين اثنين(تناسياني) مما يقطع علاقة النص بالواقع، لتأتي العبارة الأخيرة (لكي يكون لي خلق كثير)، لتنسجم القصيدة بذلك مع منطلقات النصية الحديثة، حيث تفقد لغة الشعر معناها في المستوى الإشاري كي تعثر عليه في المستوى الإيحائي، وهذا الذي نحصل عليه في المستوى الإيحائي هو "عالم النص" عند دي بوجراند، و"العوالم الممكنة" عند فان دايك، و"العالم المتخيل" عند تودوروف، وخلاصته أن الشعر لا يحيل إلى واقع، ليس محاكاة ولا انعكاسا.

يمكن تأكيد ذلك وملاحقته من خلال نص "ديمومة" (الديوان ٤٤-٤٥):

وهكذا

وبعد

انفراط

كل

هذه

السنين

وبعد أن خلا الطريق حتى لم أعد أذكر آخر عابر له

سوف أظل واقفا

أمضغ صخرة الغبار

كأنها طريقي الوحيد كي أنسى

وجوهها الكثيرة التي

ظلت "تحاك" كل ليلة

أمام

عيني

ما الذي يحيل إليه النص؟ هل له مرجعية؟ هل يمكن تفكيكه وفق سنن الإجراء المتبع ونقول شبه الشاعر كذا بكذا .. ؟ لا يمكن الزعم بذلك. من المؤكد أن بالنص مجازا، لكنه ليس المجاز اللغوي أو المرسل، وليست علاقات المجاز وبنيته هنا تتبع نفس خطى بناء المجاز القديم. ومن المؤكد أن أي محاولة للبحث عن إحالة مرجعية نقول إن الشاعر استلهمها نوع من العبث، إن ما يحيل النص إليه هو إحالة ذاتية، إنه لغة جمالية تشير إلى نفسها، والذي نقف عليه من "معنى النص" هو ما أسماه ميشال ريفاتير "المرجع النصي"، معتقدا أن هذا هو ما يحيل إليه النص الشعري، عموما، وهذا "المرجع النصي" ليس مستمدا من الدلالة العادية أو المرجعية التي تحيل إليها علامات النص وبنياته العلامية (اللفظية)، إنما هو شيء يقع خارج النص لا تحته ولا هو مخفي وراءه"[٦]

ولتأكيد ذلك يمكن مقارنة ذلك بنص آخر، من نفس الديوان، لم ينجح الشاعر فيه في الوصول إلى هذا المستوى المجازي، مثل قصيدة (الظل) (الديوان ص٣٦)

من منا لم ينتبه إلى "الظل"

الظل الذي يقاوم وحده هجمة الهجير

الظل الوفي الذي يلهث دائما كي يلحق بخطواتنا

بعد أن ينزل من أعاليه

وينبسط على الأرض

الظل الجميل الفاتن

الذي يسكنه الزهاد

وطالبو الحقيقة

هنا يحيل النص على "الظل"، إن هذا محاكاة / انعكاس داخلي، هذه هي "الفردية" التي أطال الوقوف عندها العقاد، هذه ردة إلى ما قبل الحداثة الشعرية، حيث بنية المجاز تتبع مسلكا بنائيا يمكن فكه بسهولة. إن الأبيات الخمسة الأولى استعارات مكنية تقوم على تشبيه الظل بكائن ما وحذف الشاعر هذا الكائن وأتى بشيء من لوازمه وفق الكلشيه المعروف، كما في قوله "الظل الوفي الذي يلهث دائما كي يلحق بخطواتنا" فلو استبدلنا بلفظ الظل لفظ "الكلب" لانكشفت بنية المجاز ولن يحدث تعديل كبير في المعنى. والأبيات الثلاثة الأخيرة (٦–٨) هي كناية عمن يعيشون في الظل، بعيدا عن عالم الشهرة والصخب.

على سبيل المثال يمكن ملاحقة بنية المجاز الحداثية في نصوص مثل (الفراغ الوحيد) و (غيبة) و(معاودات)و(مطاردة) و(سكون) و(مشهد)

و(اليعسوب). وبالمقابل يمكن ملاحظة بنية المجاز القديمة في (انتظار) و(سؤال) و(الصبي). وسيدرك القارئ أن شعرية المجاز تتحقق كلما ازدادت قبضة البنية الذهنية على النص. فلم يعد هذا عالم الشاعر "العاطفي" الذي يجلس في الظلام أو أمام النهر متذكرا بؤس أيامه وكآبة لياليه، لقد ولى هذا العهد ولم يعد يظهر في الأشعار الجيدة كثيرا، واصبحت تحديات الشعر تتمثل في كتابة شعر يؤسس مرجعيته بنفسه ولنفسه، غير معتمد على إحالات، وأنكر النقاد صلاحية مفهوم المحاكاة جملة وتفصيلا، وقال ريفاتير إن "المرجع ليس مهما في التحليل، ولا فائدة لدارس النص الأدبي من مقارنة التعبير الأدبي بالمرجع وتقييم الأثر بمراعاة هذه المقارنة، ذلك أننا كلما احتكمنا إلى مرجع خارج عن النص لتحديد الظاهرة الأدبية وجدنا أنفسنا في طريق مسدود"[٧]،وكذلك أكد تودوروف الذي أنكر المحاكاة من خلال إحالة النص إلى مرجع، فقال: "علينا ألا نستسلم للوهم التمثيلي الذي ساهم طويلا في حجب هذا التحول، فالمعطى هو النص الأدبي"

الهوامش:

(١) مقدمة شكري عياد لكتاب أرسطوطاليس (في الشعر) ص و ط.١٩٩٣

(٢) جيهان السادات (أثر النقد الانجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر)٩٤.ط١٩٩٢

(٣) شكري عياد/و

(٤) جيهان السادات/٦٣و٢٠٥و٢٠٧

(٥) من مطبوعات الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠١٠

(٦) ابواليزيد الشرقاوي (شعرية غياب المرجع – تفجير اللغة) ١٢١ ط- ٢٠١٦

(٧) ابواليزيد/٢٥و٢٨

الفصل العاشر

من أفلاطون إلى السعيد عبد الكريم

خواطر حول وجود الشعر

يتعرض الشعر للتنمّر منذ القدم. فبالإضافة إلى "مدح الشعر" وإعلاء مكانته، كان ثمة كلام آخر ينتقص منه ويحاول إخراجه من دائرة الاهتمام الإنساني، وبين هذين الفرضين (المدح والذم) كانت رحلة الشعر عبر التاريخ الطويل الممتد حتى اليوم.

ستجد في حديث أفلاطون عن الشعر في الجمهورية كلاما سلبيا، ففي وصف طبيعة المحاكاة تقوم المحاورة على أن الشعر يحاكي صورة مشوهة لصورة حقيقية (عالم المثل)، ومن ثم فإن الشعر يبعد عن الحقيقة خطوتين، ويترتب على ذلك أن الشعراء يقدمون لأهل الجمهورية "وعيا زائفا" باعتباره "الوعي"، وهذا أدى بأفلاطون إلى طرد الشعراء من الجمهورية لأنهم "خطر" على سكانها.

هذا أشهر تنمر تعرض له الشعر في القديم –عالميا–، وفي التراث العربي المنسوب إلى الجاهلية وأزمنة قريبة العهد بها، ستجد كلاما –ليس بالقليل–عن لا جدوى الشعر، وحكاية امرئ القيس مع أبيه الملك الذي شعر بالعار من كون ابنه يقول الشعر معروفة، ولذا قرر قتله، ولولا حنكة من أوصاه بالقتل لفقدنا أهم شاعر ظهر في تاريخ اللغة العربية.

وستجد في كتب التراث حكايات يبدو فيها عدم اكتراث الناس بالشعر، ومن هذا المنطلق ستقرأ:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة	قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروّونها ابدا مذ كان قائلها	يا للرجال لشعر غير مسئوم

والحكاية المنسوبة إلى علي بن أبي طالب عندما لاحظ تجمهر بعض الخلق فسأل عن سبب ذلك، فقيل له: رجل ينشد الشعر، فقال علي: علم لا ينفع وجهل لا يضر. وحتى في الخطاب القرآني حول الشعر في الآيات الشهيرة في سورة الشعراء، فإن ظاهر الآيات انتقاص من الشعر (والشعراء يتبعهم الغاوون...)، ولذا لا غرابة أن تجد في الكتب القديمة انتقاصا للشعر والشعراء، مثل:

والشـــعراء فـــاعلمن أربعـــة   شـــاعر يجـــري ولا يُجـــرَى معـــه

وشـــاعر يصـــيح وســـط المعمعـــة   وشـــاعر لا تشـــتهي أن تســـمعه

وشاعر لا تستحي أن تصفعه

وثمة حكايات ومواقف كثيرة مذكورة في كتب التراث يبدو فيها إحساس واضح بالاستهانة بالشعر والشعراء، ويرى البعض أن هذه أخبار منحولة ومواقف مدسوسة، وحتى لو صح هذا، فإن مجرد ذكرها دليل على وجودها، وإلا فلماذا يذكرونها وتتواتر؟ فليس المهم هو الوجود الحقيقي، فربما لم يقل علي بن ابي طالب هذا الكلام. لكنه كلام مذكور وموجود، وربما أراد البعض تأكيده فنسبه إلى شخص مقبول الكلام، وهذا معروف في الحجاج باسم "حجاج السلطة" عندما تكون قوة العبارة نابعة من قوة قائلها.

ومع عصر النهضة الأوربية واستحداث العلم والآلات والمخترعات تعرض الشعر لهجوم شرس، وظن البعض أن زمنه ولى. هذا الشاعر الذي

كان يعيش على الاساطير والغموض والغيبيات، ماذا يفعل بعد ان كشف له العلم ألغاز الكون، ولم تعد ثمة جنيات ولا شياطين توحي له بالقول، ولم يعد ثمة غموض في تفسير أسباب ظواهر الكون وكوارثه؟ والكلام السابق هذا –بكل تأكيد–طعن في مشروعية بقاء الشعر الذي لن يجد ما يقتات عليه.

ترتب على ذلك وجود خصومة حول مشروعية بقاء الشعر، ودبّج المؤلفون فيها صفحات (مع أو ضد) ولعل أشهرها كتاب سيدني (دفاع عن الشعر).

ومرت الأيام وخفت صوت المتنمرين وظل الشعر حيا وقويا، وانتقلت هذه الأفكار إلى ثقافتنا العربية الحديثة، شعرا ونقدا، وفي الغالب تم توظيف هذه الأفكار بصورة ذكية تخفي حقيقة مصدرها.

لكن أخطر موقف تعرض له الشعر كان تعامل ما بعد الحداثة مع الشعر (والفن عموما) باعتباره نشاطا فرديا، سيدخل بعد ذلك تحت بند الحريات الشخصية، وفي الحقيقة فإن تعامل خطاب ما بعد الحداثة مع الثقافة والأخلاق عموما كان بهذه المثابة، وتضرر الشعر من ذلك بصورة مباشرة.

هنا، سيكون من حق الشاعر أن يقول الشعر، وينشره، ولن يقف أحد ضد حرية الشاعر في الكتابة، لكن صنيع الشاعر –هذا–هو شأن شخصي ورغبة فردية تخصه هو، فإن امتلك ثمن طباعة قصائده فمن حقه أن ينشر دون نظر إلى مستوى القصائد الفني فهذا أمر لا يعنينا، وإذا

أعجب ناقد بهذا الديوان من حقه أن يكتب عنه، ومن حقه نشر كتابته، هذا يدخل ضمن الحرية الشخصية، ولكننا لن نكون مطالبين بقراءة ما كتبه الشاعر أو الناقد أو الفنان عموما.

ستبدو الصورة ضربا من العبث، فالتشجيع المطلق على الكتابة والنشر بلا ضوابط او حدود، يقابله تجاهل مطبق من قبل المجتمع، أيضا، باسم الحرية الشخصية. هذه الحالة التي تسيطر على الثقافة العالمية منذ تأسيس خطاب ما بعد الحداثة –تحديدا– هي السبب وراء الإحساس بعدم وجود الفن والشعر والأدب.

إذا دققت ستكتشف أن شعراء زمننا والروائيين والقصاصين يمتلكون من الأدوات الفنية ما لم يتوفر للشعراء السابقين، ولديهم تجارب رائعة، يزاحمهم فيها كثير من الأدعياء في كل أجناس الأدب، لكن الحديث هنا منصب –بالأساس– على الشعراء الحقيقيين، وهم –من حيث العدد– كثيرون ولهم إنتاج شعري مذهل، لكن خطاب ما بعد الحداثة بنشره مفهوم الحرية الشخصية ساوى بين الجادين والأدعياء، وجعل كل هذه الكتابات من باب حق التعبير عن الذات، وهو حق أصيل، ومكفول لكل من هب ودب، ولذلك يكفي أن تنظر في وسائل التواصل الاجتماعي لتجد مئات القصائد التي تخلو من الشعر، وآلاف التعليقات عليها التي تمدح هذا اللغو وتصنفه باعتباره إبداعا وكشفا فنيا يستحق صاحبه الخلود بسببه. فإذا تذكرت مبدأ حق التعبير عن الذات، ستصمت أمام هذا السيل من الكلام والتعليقات عليه والذي يخلو من أي إحساس بمسئولية الكلمة النقدية، لكنه مفهوم الحرية الشخصية، وبالتالي يتساوى هذا الكلام مع

أفضل نصوص النقد الحقيقية.

لعله من المفيد هنا أن أشير إلى غياب مفهوم "القيمة" في النقد الحديث، فالناقد يتعامل مع "نصوص" يتساوى فيها الجميع، ويطبق إجراءه النقدي على أي نص، دون اهتمام بقيمة ها النص، وهل هو أدب؟

لم يقع في هذا المأزق صغار النقاد، وليس مرتبطا بقلة الخبرة النقدية أو نقص المعلومات، فيمكن أن تجده بسهولة في كتابات كبار النقاد، وسأكتفي بمثال واحد، يتعلق بالمذهب الشهير جدا: البنيوية. والبنيوية من أهم المدارس التي حاولت الكشف عن البنية الموضوعية التي بها يتأسس الأدب، بعيدا عن الرضوخ لترهلات الاستجابة الذاتية، أو البحث عن "مقصد المؤلف" أو الشروط التاريخية والاقتصادية لإنتاج الأدب، والتي تهتم بالبحث في "ظروف" العصر، والبحث عن "العلوم المصاحبة للأدب" فأعلن بارت "موت المؤلف" وشرع البنيويون في بحث البنية الأدبية في موضوعية وتجريبية علمية، ولكن المدهش أن هذه البنيات التي توصلوا إليها لم تكن موقوفة على الأدب، فقام بارت نفسه بتطبيق هذه البنية الكبرى على أفلام جيمس بوند، وحاول جريماس تنفيذها على كتب وصفات الطبخ، وكانت النتيجة أن هذه المجالات البعيدة عن الأدب كانت مجالا صالحا لتطبيق هذه البنية الأدبية.

في هذا السياق العالمي الذي يساوي بين نصوص الأدب الكبرى وأفلام جيمس بوند وكتب وصفات الطبخ، يتساوى كل إنتاج باعتباره "ثقافة" ويظهر "النقد الثقافي" ليتعامل مع كل وجوه النشاط الإنساني

باعتبارها تجليات ثقافية، وتضم وجوه النشاط الإنساني كل ما يصدر عن الإنسان من خير أو شر، وضيع أو سامٍ، قبيح او حسن، بلغة راقية أو سوقية، كتابة أو شفاهة، وفي هذه الحال يتساوى السباب والشتم وقبيح الكلام مع نصوص أحمد شوقي والمتنبي فالكل "نشاط إنساني" يكشف عن "نسق ثقافي". ستجد نفسك دائرا في فلك ما بعد الحداثة، الذي يساوي بين كل الأفعال والأقوال والأحداث من منطلق: حق التعبير، والحرية الفردية.

ستبدو الصورة خانقة –وهي كذلك بالفعل– ومن ثم فإن ظهور شاعر جاد، يمتلك وعيا ثقافيا ورؤية عقلية مستنيرة، لقيمة الكلمة وشفافية العبارة – سيبدو بطولة في هذا السياق الخانق.

هكذا تلقيت ديوان (سبخ الأضرحة) للشاعر السعيد عبد الكريم بهذه الصورة، فهو صوت مميز، والديوان تجربة إنسانية تستحق الالتفات والقراءة الواعية، بعيدا عن خطاب ما بعد الحداثة، ويجب علينا أن نقيم الفروق بين الأصيل والدعي.

ستجد في الديوان شاعرا يمتلك وعيا كونيا ورؤية للوجود، وحساسية شعرية، وتتضافر كل هذه المفردات لتنسج حالة شعرية كثيفة، لكنها بسيطة، وهذا هو التميز: العمق والسهولة.

حتى التجارب التي يمكن ان تتدرج تحت اسم عام مثل "الغزل"، وهو موضوع قديم قدم الإنسان، فإن السعيد عبد الكريم في نص "يعلو شباك حبيبي" يقدم تجربة مميزة، تنضم إلى الغزل لكنها تفارقه، فإذا كانت الصورة

الموروثة للمحب المتيم النحيل المغدور بالهجر والبعاد، والذي يقضي بقية حياته بين البكاء والسهر – إذا كانت هذه الصورة هي ما يدور في ذهنك وأنت تقرأ "يعلو شباك حبيبي" فإنك ستجد عالما شعريا آخر، ورؤية إنسانية جديدة تظهر في تفاصيل كل شيء، في المشاعر والعلاقات الإنسانية والعواطف والتعاطف واتساع القلب الذي يسع الكون كله – وليس الحبيب فقط– الكون بكل تناقضاته:

أجلس في عشي وأزقزق

أحدث شوشرة داعمة لحبيبي

وأحايين أنظف ريش جناحيّ بعنف

لأناوش قلبي

وأرش حبوري وأصيد افكاري البيضاء

أعمق بحة صوتي

فعطور حبيبي

ستحيل إلى مروحة

ريش جناحيّ

وزقزقتي نايا

الآن فقط

سأوسع مدخل باب حبيبي

أختار حبيباتي

كبياض الثلج

وأغيّر فاتحة غنائي

كي يعلو

أو يسمع هذا الملكوت دموع غنائي

في صمت هواي

أوشوش سنبلة الملكوت

لتملأ حوصلتي فرحا وأسبّح باسم حبيبي

فتجيء الأرضُ بزينتها والجنةً

شباك حبيبي

وإذا كانت الفلسفات الحديثة رسمت العالم في صورة بائسة حتى وصلنا إلى "نهاية الحضارة" و"نهاية التاريخ" و"موت الإله" و"موت المؤلف" و"موت الناقد" و"نهاية العالم" و"صراع الحضارات"، فكيف يسير الشاعر السعيد عبد الكريم في هذا الكون المفخخ، المملوء بخبز وجياع، ونفاق ومآس وحروب؟

ستجد رؤية واعية وعقلا شعريا ناضجا في نصوص "آبائية" و"نحن عالم لا يستحي" و"ليس له نصب تذكاري"، ويحاول الشاعر تجاوز المحن التي يصبها العالم الحديث فوق رؤوسنا صبا، وأن يرسم لقرائه طريق نجاة خلال

هذا الكون الملغوم، ولعل قصيدة "سبخ الأضرحة" تقف منتصبة لتقاوم الشعور بضغوطات الحياة.

إن لي خطوتين

استوطنت خطوة في القتاد

وواحدة في الطريق

دبيب خطى

وطريقي معاد

فهل يغرس الوقت ما بيننا

حرقة الوصل والجد والعتق والعشق

ثم يدل اشتعالي عليّ

أرى شهقة الفرحة الماكرة

وأرى وردة الوقت في سبخ الأضرحة؟

فأظلل وجه الحروف من طعنة غائرة

ربما حين تفتح قبرا لهذي العظام

أصير أنا تكبر في حضني السنبلة

وتزداد هذه المقاومة فتجدها إحساسا عارما بالتمرد والرغبة في التعبير في نص "من دفتر التراب"

أنا فجر إذا غامت عوالمه

ستشرق شمسه رغما

أنا الرفض

على قدمي

سوى ذراته بعض

وفي حلمي

سوى ذراته نبض

أخالف كي أعيش كوردة

أو أن يكون لنا

على ظلمائه فيض

أصون أحبة بدمي

وأبني ودهم

لكنما كف الردى نقض

وسيكون من الطبيعي التعاطف بحرارة مع كل من زحزح هذا الشعور بكآبة الواقع، وكل من حاول التغيير، وهذا التعاطف سيظهر في نص "قياس" ولاحظ كيف ينفعل الشاعر بأفعال أطفال فلسطين في مقاومة المحتل:

دعيني أقاتل

وهاتي الحجارة خلفي كتل القنابل

وهاتي التواريخ تبصر كيف تكون الحجارة قصفا

وتطرح إن خالطتها دماء الشهيد سنابل

دعيني أمارس هذا الجنون

أبادل عرقا بفاء

وعرقا بلام

وعرقا بسين

وعرقا بطاء

وعرقا بياء

وعرقا بنون

فزيتون حيفا على الميمنة

وأطفال يافا على الميسرة

وقلب الدفاع براح العيون

دماء وأرض

وميزان عقل

جميع الدماء تهون

لا أريد أن أوجه تجربة القارئ، أو اتدخل في بناء نصه الجمالي من هذا

الديوان، ولكني أردت –فقط–أن اضع نصب عينيه إحساسا بأن خطاب ما بعد الحداثة ربما كان أبشع أنواع التنمر اللطيف الذي واجه الشعر عبر التاريخ، وفي هذا السياق من التجاهل بزعم (الحرية الشخصية) تظهر تجارب شعرية نابهة تستطيع أن تكون علامات للخروج من هذا النفق المظلم، وتأتي تجربة السعيد عبد الكريم في طليعة هذه التجارب الشعرية التي تستحق تسليط الضوء عليها والاهتمام بها.

واضحك

والليالي باكيات

فلا فقر ولا عز يدوم

أرى الدنيا

لآمال عراض

وكف الموت –للأمل–الغريم

قبور تدفع الأرحام فيها

وعند الله

تجتمع الخصوم

الفصل الحادي عشر

كتابة الباعث

من العقاد إلى أحمد بلبولة

لم يتوقف النقاد العرب أمام أهم عامل من المؤثرات التي غيرت "طبيعة" الشعر العربي الحديث إلا وقفات معدودة لم يظهر أثرها في الدراسات النقدية. وأعني "ترجمة الشعر الأجنبي إلى اللغة العربية".

وحَدَثُ ترجمةِ الشعر الأجنبي هو من الطوارئ الثقافية الناشئة في ثقافتنا المعاصرة مما لم يكن للثقافة العربية القديمة عهد به، فمنذ زمن متقدم تم النظر إلى النموذج المنقول عن الجاهلية باعتباره "النموذج" الكامل الذي لم يصل إليه غير العرب، وبالتالي كانت أي محاولة للنظر إلى أشعار أمم أخرى محكوما عليها بالفشل، ناهيك عن الاجتراء على ترجمة المنتج الشعري الأجنبي.

لعبت الشعوبية الدور الأكبر في ترسيخ هذا الإحساس بالتميز والنقاء الذي وصل إلى حد التطرف والعصبية، ولكن تبرير هذا التطرف كان أمرا مقبولا في سياقه التاريخي، الذي جاء رد فعل على اتجاه شعوبي يجرد العرب من كل شيء يمكن أن يكون فخرا لهم، والنظر إلى كل أفعال العرب باعتبارها انعكاسات أدائية لعقلية منحطة وبدائية، بل ومتخلفة سلوكيا، أفرزت هذا التخلف في كلامها زمن الجاهلية، ثم تحولت هذه الأفعال الساقطة معنويا إلى عادات مكتسبة سار عليها ورثة هؤلاء المتخلفين، وكما في حكاية الجاحظ كلامهم التالي: "كنتم رعاة بين الإبل والغنم، فحملتم القنا [= العصيّ القصيرة] في الحضَر بفضل عاداتكم لحملها في السفر، وحملتموها في السلم بفضل عادتكم لحملها في الحرب. ولطول اعتيادكم لمخاطبة الإبل، جفا كلامكم، وغلظت مخارج أصواتكم، حتى كأنكم إذا كلمتم الجلساء، إنما تخاطبون الصمان) سترى في هذا

الخطاب ربطا بين سلوكيات اللحظة التي تحدث فيها الشعوبيون وتاريخ عرب الجاهلية، وكيف أن أفعال أبنائهم هي تجليات عقلية رعوية بدائية، لكن طول ألفة هذه الأفعال جعلها سلوكيات موروثة، ومن ضمن هذه السلوكيات الموروثة كان الشعر الجاهلي الذي كان ابن عقلية متخلفة ومنحطة، لكنه تحول إلى فعل سلوكي موروث بحكم الاعتياد.

وردًّا على هذه المبالغة في نزع الإيجابية عن العقلية العربية، يأتي رد فعل مبالغ فيه – بالمثل– في تأكيد كل القيم الإيجابية، واقرأ خطاب الجاحظ ردا على الخطاب السابق: "وكل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إطالة فكر ولا استعانة، ...، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا، ...، والكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر، وكل واحد في نفسه أنطق، ومكانه من البيان أرفع، ...، ونحن – أبقاك الله– إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج، فمعَنا العلمُ أن ذلك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك والنحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير والنبذ القليل".

وانتهت الشعوبية وأصبح خطابها من مخلفات الإرث الثقافي، لكن خطاب العروبيين لم يختف، بل انتقل من كونه ردا انفعاليا على خطاب انفعالي إلى أن أصبح يتردد باعتباره مسلمات وحقائق، وبالتالي تم الاستغناء

عن ترجمة الشعر الأجنبي، لأن لدينا من الشعر ما "لا يستطيع أشعر الناس اليوم ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك" وفي ظني، فإن هذا الإحساس المبالغ فيه نحو الشعر العربي هو ما صرف الأنظار عن محاولات ترجمة الشعر الأجنبي.

ومع حملة نابليون وما تلاها بما يعرف باسم "صدمة الحداثة" تم التخلي عن بقايا خطاب العروبيين، وتم النظر إلى الشعر من خلال مقارنته بالشعر الأجنبي، لتنتهي المقارنة بالانتصار للشعر الأجنبي على حساب الشعر العربي. كان ذلك مع نهايات القرن التاسع عشر.

كانت ترجمة الشعر اعترافا بأن الشعر يُكْتَبُ بلغات وأوزان وعروض ومقاييس غير ما تعارف عليه أبناء العربية، وفي هذه الحال فإن الشعر "العربي" مجرد خانة في قائمة الشعر "العالمي"، وبناء عليه قامت مقارنات كانت في بدايتها بصورة ضمنية من خلال مقارنة نمط التفكير العربي بالنمط الأوربي من خلال إفرازاته الفكرية (ومنها الشعر)، وقد حدث هذا في وقت مبكر نسبيا، ونجد ذلك في كتاب رفاعة الطهطاوي (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) ١٨٣١ م وكتاب فرنسيس فتح الله مراش (رحلة باريس) ١٨٦٧م، وبنهاية القرن التسع عشر تبتدئ المقارنات صريحة بين الشعر العربي القديم والنموذج الأوربي، ونلحظ ذلك في مقالات كثيرة أشهرها مقال نقولا فياض (بلاغة العرب والإفرنج)١٩٠٠م ومقال نجيب شاهين (الشعراء المحافظون والشعراء العصريون) ١٩٠٠ وخليل مطران (الكتاب الأمس والكتاب اليوم)١٩٠٠، وسوف يتضخم الإحساس بالمقارنة والانتصار للشعر الأجنبي ليظهر في كتب كاملة كما في كتاب

روحي الخالدي (علم الأدب بين الإفرنج والعرب وفيكتور هوجي) ١٩٠٤
وكتاب قسطاكي الحمصي (منهل الرواد في علم الانتقاد) ١٩٠٧

لم يكن الإبداع الشعري بمعزل عن هذا الاتجاه الجديد للاعتراف بتفوق الشعر الأجنبي على الشعر العربي، ومن ثم بدأ المبدعون في الوقوع تحت سطوة هذا الإحساس بإنتاج شعر على غرار النماذج الأوربية أو يستلهم بعض مزاياها، فظهرت حالة من التمرد على الشكل العمودي منذ نهايات القرن التاسع عشر، فيظهر "الشعر المنثور" و"الشعر الحر" و"الشعر الطليق" و"الشعر المرسل" و"الشعر المسرحي"، الذي ابتدأه أحمد شوقي سنة ١٨٩٢، ولم يكن شوقي بمنأى عن الوقوع تحت هذه المؤثرات، ففي مقدمة ديوانه المطبوع عام ١٨٩٨م يؤكد على ذلك صراحة، بعد أن عرف حقيقة الشعر وهو يطلب العلم في فرنسا، وذكر محاولات تجديده التي تلقاها الناس بحذر وعدم احترام، ومن ثم رأى أن "الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان"، وهي مقدمة لا يغني تلخيصها هنا عن قراءتها ففيها وعي متقدم جدا بضرورة تجديد الشعر العربي وفق النموذج الفرنسي، وفي كتابه "أسواق الذهب" ١٩٣٢ نصوص ثلاثة نصت مقدماتها على أنها من "الشعر المنثور" أرجع الدارسون (أحمد الحوفي وحسين نصار) تواريخ هذه النصوص إلى ١٩٢٠-١٩٢٤-١٩٢٦م. لكن شوقي لم يكن أول من كتب (الشعر المنثور)، فقد توصل حسين نصار إلى أن بدايات ظهور المصطلح ترجع إلى العام ١٨٩٠، وجعله من ابتكارات نقولا فياض، في حين أرجعته سلمى الخضراء الجيوسي إلى العام ١٩٠٥ ونوهت إلى أن أول

من استخدمه جورجي زيدان.

وظهرت نصوص الشعر المنثور في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، عند أمين الريحاني، وعند جبران بدءا من العام ١٩٠٣، واستمرت في التواجد، وثار حولها جدل نقدي بين معارض ومؤيد، وقدم كل فريق وجهات نظر.

من المدهش أن هذا الجدل – وإن لم يشكل تيارا شعريا يعدل من الصورة النمطية للشعر الموروث، ومن ثم لا يذكره المؤرخون كثيرا، – من المدهش أن ما قالوه في هذه الحقبة سوف يكون هو جوهر الفكر النقدي في الجدل حول التجديد الوزني والعروضي فيما بعد، بل أن التسميات مثل (الشعر الحر) و(قصيدة النثر) ستجدها ضمن كتابات متقدمة وهي تحاول ترجمة المصطلحات الأجنبية، كما فعل أمين الريحاني في ترجمة **free verse** عن الإنجليزية، وفضّل ترجمته إلى (الشعر الطليق)، والمصطلح بالفرنسية **vers liberse** ومنه أخذوا (الشعر الحر)، وميّز الريحاني بين حالين من التحرر هما صُنْعُ ملتن وشكسبير الذين أطلقا الشعر الإنجليزي من قيود القافية، وولت ويتمان الذي أطلق الشعر من قيود العروض كالأوزان والبحور، وغني عن البيان أن المرحلة الأولى هي (الشعر الحر) والثانية هي (قصيدة النثر) وإن كان المتقدمون يميلون إلى (الشعر المنثور).

أضف إلى ذلك ما يتعلق بطبيعة الشعر وعناصره ومفهوم الشاعر واللغة وموضوعات الشعر، مما سيشكل عصب الجدل النقدي بعد ذلك، كل هذه النقاط تم طرحها والجدل حولها بأثر من القراءة في التراث

الأجنبي، واستلهام النموذج الشعري الأوربي ومحاولة نقله إلى البيئة العربية.

ومع ظهور مدرسة الديوان سيتحول النقد والشعر إلى منحى جديد. لم يكن الديوانيون أول من حفر هذا المنحى، فهم مسبوقون بما يزيد عن ربع قرن من الجدل حول معظم ما قالوه، بل إن كل ما ورد في كتاب الديوان كان قد سبق الحديث عنه في مقالات العقاد وكتبه، ولم يكن فيه جديد إلا جمعه في كتاب واحد وأسلوبه الحاد وهجومه عل شوقي، والذي يعنينا من هذا الحديث عن الديوانيين هو أنهم جعلوا هذه الأفكار جزءا أصيلا من الثقافة الشعرية والنقدية أثّرت بعمق في الوعي العربي بالشعر والنقد.

تأثر مفهوم العقاد عن الشعر بكلام وردزورث كثيرا، لدرجة توحي – أحيانا– أنه يتابعه، أو يعيد صياغة كلام وردزورث بأسلوب العقاد، وظهر ذلك في جمل تثير الشك، مثل حديثه في (شعراء مصر وبيئاتهم) عن "أن اللغة ليست هي الشعر، وأن الشعر ليس هو اللغة، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذي من أجله صوّر أو صنع التماثيل أو غنّى أو وضع الألحان، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان، وإنما هذه هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات".

من المدهش أن هذه الفكرة هي التي بنى عليها أنصار (الشعر المنثور) حجتهم، وستجدها عند المعلوف وجورجي زيدان والريحاني، وستجد في كلام منير الحسامي نفس أفكار العقاد بعد ذلك، وستجد في كلام الريحاني

ربطا عجيبا –وجميلا ومتقدما– بين الوزن والحالة الانفعالية، وبين بعض أمواج الشعر (بعد أن قال إن الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور– وبعض أمواج تفرض قالبا موزونا وبعضها يطلب قالبا حرا وآخر يطلب شكل الشعر المنثور، فهذه الأشكال ما هي إلا استجابات لضغط هذه الأمواج، فلا كبير فرق بين كلام العقاد السابق اقتباسه مباشرة وكلام منير الحسامي عن ديوان أمين الريحاني (عرش الحب والجمال) الصادر في بيروت ١٩٢٥: "ما هذه القصائد والقطع النثرية إلا حالات وتأثيرات وانفعالات النفس، وعذاب وتألم وخفقان القلب، وتنهدات الصدر ودمع العين".

ومن هنا نفهم عبارات العقاد الذائعة مثل "الشعر ملكة إنسانية لا لغوية) وقوله "انظر إلى من قال إلى ما قيل"، تأمّل حمدي السكوت في هذه الأقوال فرأى "إننا لو سرنا مع نظرة العقاد هذه إلى نهاية الشوط لوصلنا إلى نتيجة غريبة هي أن المرء قد يكتب في لغة منثورة ويظل ما يكتبه شعرا"، ومن أجل ذلك نستطيع أن نفهم تصريح العقاد بأن الشعر الجيد لا يتأثر بالترجمة، لأن (الباعث) وهو ما أسماه العقاد في أماكن أخرى (الخوالج) و(الأحاسيس) هي الذي تكوّن الشعرَ، وليس القالب الوزني أو العروضي الذي نصوغ فيه هذه البواعث أو الخوالج أو الأحاسيس، وهذا نفس ما قاله أنصار الشعر المنثور والشعر الحر وقصيدة النثر.

إن مجرد التفكير في هذا الكلام يعد خيانة لمقولات الجاحظ التي وردت من قبل، ولا يمكن أن تكون تطويرا لها، بل هي (انقلاب) ثقافي حدث بسبب تعرّض المثقف العربي للمنجز الشعري (والنقدي) الأوربي،

بما خلخل المفاهيم الموروثة، وساعد على خلخلتها أنها كانت مبالغا فيها لأنها كانت رد فعل انفعالي على اتهامات الشعوبيين الانفعالية، ومن ثم لا تثبت معظم هذه المقولات (عن مفهوم الشعر والتميز العربي) أمام التمحيص والمساءلة.

ما يعنينا في كل ما سبق هو مفهوم (الباعث) وكيف عرفه المثقفون العرب المحدثون بدءا من ١٨٩٠ إلى اليوم، ففي التراث العربي (إنما الشأن في الصياغة) [أو الصناعة] كما ورد في مقولة الجاحظ الشهيرة، وهو عكس (الباعث) تماما، فالباعث هو (المعاني المطروحة في الطريق)، فإذا عزلنا الباعث عن الصياغة (أو الصناعة، كما قرأت بالوجهين في نص الجاحظ) واهتممنا به يمكن أن نقرأ مقولات العقاد والتي انتقلت إلى شعراء أبولو، ومن اللافت للنظر أن العقاد سيتراجع عن الاحتفاء بمفهوم (الباعث) ويرجع إلى المفهوم العربي المحتفي بالصياغة (أو الصناعة) وستقوم المعركة الأدبية بين العقاد وشعراء أبولو حول الانتصار لأحد هذين الوجهين في الشعر.

لقد قرأ أنصار (الشعر المنثور) كتاب لسنج (لاوكون) ووردزورث وويتمان وستجد في كلامهم نفس الأفكار التي رددها العقاد وشعراء أبولو بعد أن قرأ الجميع ذلك في النقد الإنجليزي. وستجد ربط الشعر بالفنون، وكما مر في قول العقاد عن الباعث الموجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان، ستجد نفس الفكرة يصوغها أحمد زكي أبو شادي في مقدمة ديوانه الينبوع، ويطلق على (الباعث) لفظ (الروح) ويقول: "إن وحدة هذه الروح[= الباعث لدى العقاد] ...، هي التي تجعل النقاد

يصفون التصوير بأنه شعر الأصباغ، والنحت بأنه الشعر الصامت، والشعر بأنه التصوير الناطق وهلم جرا"، وستجد نفس المعنى لدى المازني في حصاد الهشيم، وسيصل الأمر مع أبو شادي بوجه خاص (وشعراء أبولو بوجه عام) في جدلهم إلى التسوية بين الشعر والنثر، ففي ديوان "الشفق الباكي " أعلن أبو شادي صراحة أن الشعر في جوهره شعر، سواء كان نظما أو نثرا أو قصصا أو تصويرا أو خبرا أو غير ذلك ، ومن المؤكد أن (النثر) غير (الشعر) وأن ما يقصد إليه أبو شادي هو الحديث عن (الباعث) بلغة العقاد و(الروح) بلغته هو، فهذا الباعث/ الروح ليس شرطا تواجده في قالب شكلي محدد حتى نقول إنه (شعر).

هذا الاحتفاء بالباعث (الروح) سوف يكون أداة في يد تيارات التجديد التي تحررت من (الشكل الجاهلي) المعروف –عرفا– بالشعر العمودي، وسوف يتعرض هذا (الشكل الجاهلي) للتنديد والتوبيخ منذ ظهور (الشعر المنثور)، بل إن شاعرا نابها مثل أحمد شوقي أعلن تحفظه على هذا الشكل في مقدمة ديوانه (١٨٩٨م)، وما قاله أنصار (الشعر المنثور) هو ما سيقوله المدافعون عن (الشعر الحر) في النصف الثاني من القرن العشرين، وكذلك هو ما نجده لدى أنصار (قصيدة النثر) مع إدخال شروحات وتوثيق الكلام بأقوال نقاد أجانب وأحيانا بأقوال من التراث العربي.

سنتجاوز زمنيا عن كثير من الأفكار النقدية المهمة والسخيفة التي أفرزها الجدل الذي لا ينتهي حول (الباعث/الحقيقة) و(الصياغة/الصناعة) لنصل إلى مقدمة أحمد بلبولة لديوانه (طريق الآلهة) الصادر عام ٢٠١١م.

إذا كان تعريف وردزورث للشعر بأنه (مشاعر عارمة يتم تذكرها في هدوء)هو الذي سيصوغ جوهر الشعرية العربية في القرن العشرين، وهو مفهوم الشعر الذي يقف وراء العديد من مقولات العقاد ورفيقيه وحديثهما الجديد في الثقافة العربية عن العاطفة والخيال والذوق والتأمل بما لم يكن للثقافة العربية به عهد من قبل، وهو ما سوف ينتقل إلى شعراء أبولو ويبنون عليه أفكارهم النقدية التي دارت عليها صراعاتهم، فإن أحمد بلبولة يبدأ ديوانه بعبارة (قابلتني فكرة طريق الآلهة في كتاب شخصية مصر)، وهذا هو التحول الذي حدث في الشعرية العربية مؤخرا، بدءا من ظهور قصيدة النثر إلى اليوم، ولم تسلم منه إلا الأشعار العربية دون نظر إلى شكلها ووزنها.

قال محمود أمين العالم عن جيل السبعينات إن شعرهم (تجربة في اللغة)، وهو ما انتهيتُ إليه في دراساتي عنهم وقلت إن الموضوع يتخلق أثناء كتابة لقصيدة، فالشاعر لا يبدأ بمشاعر عارمة يتذكرها في هدوء، ونفس الشيء نجده عند أحمد بلبولة، الذي يتخلى عن المفهوم المسيطر على الشعرية في أيام العقاد والمنقول عن النقد الإنجليزي، وبدل (المشاعر) قابلته (الفكرة). من هنا نراه يقول "سافرت بأفكاري عن الحب إلى طريق الآلهة"، وهذا النمط من التفكير يقود الشاعر إلى القول بأنه " لم تعد الأمة في حاجة إلى بلاغة وإطراب يسكّنانها في مكان لا تعدو عنه ولا تحيد، وإنما في حاجة إلى أفكار تنبهها وتوجهها إلى خطوة أبعد ورؤية أعمق ونمو واكتمال، الأمة في حاجة إلى الانتقال والتحول من السكون إلى الحركة"

إن الشاعر في هذا الكلام، وإن لم يعِ ذلك، ابن مخلص لاتجاه

(الباعث/الحقيقة) على حساب (الصياغة/الصناعة)، وهو بهذا التوجه ابن ما انتهت إليه الشعرية العربية الحديثة من اتجاه –مقصود–إلى التخلص –قدر الإمكان–من (الصياغة/الصناعة)، وقد رصدتُ ذلك في دراساتي عن المنجز المعاصر فيما اسميته (التقشف البلاغي).

لم تنجح نصوص (الشعر المنثور) في تقديم كتابة يمكن أن نرتاح إلى أنها (شعر)، فهي إلى الخواطر العاطفية أقرب، ويمكن مراجعة ذلك لدى من أطلقت عليه سلمى الخضراء الجيوسي: (أبو الشعر المنثور) نقولا فياض، فنصوصه خواطر غارقة في السجع والجناس واستعارات وتشبيهات، ولعل بروز هذه المحسنات هو الذي دفعه إلى وصفها بأنها (شعر) منثور.

وإذا قارنت شعر جبران العمودي بما أطلق عليه في (دمعة وابتسامة) "الشعر المنثور" تجد فرقا شاسعا، وأن الأخير هذا عبارة عن خواطر وأفكار شاعرية صاغها في صور وتشبيهات مدهشة كما في حديثه عن الشاعر الذي هو "منهل عذب تستقي منه النفوس العطشى. شجرة مغروسة على ضفة نهر الرجال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة. بلبل ينتقل على أغصان الكلام" فمن الواضح أن إطلاق "الشعر" على هذه المقطوعة نوع من التجوّز والمبالغة.

وكان شعر الديوانيين تراثيا صرفا، في صياغته وصوره وأساليبه، ويمكن القول باطمئنان إن الديوانيين – خصوصا العقاد– طليعيون في نقدهم، محافظون في شعرهم، فهم أقرب رحما بمدرسة الإحياء والبعث، وإن قال نقدهم غير ذلك، وهذا أمر لحظه النقاد الجادون، ففي دراسة حمدي

السكوت، يقول: "إن العقاد – والمازني وشكري– بوصفهم نقادا، قد شكلوا مدرسة جديدة أو أسسوا "المذهب الجديد" لكنهم بوصفهم شعراء، قد ظلوا ينتمون في الواقع إلى مدرسة "شوقي" وجيله" ويخلص حمدي السكوت في وصف شعر العقاد إلى هذه النتيجة المنصفة: "والمتأمل لشعر العقاد – وهو ما يعنينا هنا– يلاحظ أن هذا الشعر لا يشترك مع شوقي وزملائه في أسلوب المعالجة فحسب، وإنما في المعجم الشعري، والصور الجاهزة والعبارات التقليدية أحينا، ويزيد عليها بكثرة شيوع اللغة التقريرية في القصائد، بالإضافة إلى طريقة استخدام البحور والقوافي".

والذين استطاعوا الانتصار "للباعث" هم أنصار الشعر الحر، الذين عوضوا غياب البحر باعتماد التفعيلة والجناس وتكرار حرف ينوب عن القافية كل بضعة أبيات، وكان مضمونه الثوري وصياغتهم وبناء قصائدهم على الأسطورة والقناع والرمز ورؤية العالم، مما عوض التخلي عن (الوزن). وظهرت قصيدة النثر فضحّت بالتفعيلة وأسست لها تيارا جديدا بالغ – في البدايات–باعتماده على إمكانيات الجرس الصوتي وبناء الصور التي لا يمكن تخيلها.

واستمرت هذه المرحلة التجريبية حتى استنفدت طاقتها، وفجأة ظهر ميل إلى (كتابة الباعث) مجردا عن كل هذه الوسائل التي حاول أنصار الشعر الحر وقصيدة النثر استغلالها، فظهر ما أطلقت عليه (التقشف البلاغي). وينتمي أحمد بلبولة في هذا الديوان – بجدارة–إلى هذا النمط من الكتابة الشعرية.

وللتمثيل على ذلك، اقرأ هذا الشاهد من نص بعنوان (الطاهر مكي الطاعن في العشق)

الطاهر المسكي

أغرى الغرام

فجاءني بالشعر بدرُ التمام

يقول لي:

أبطأت في موعد

وكنت تأتي دائما بانتظام

هل خانك الوقت

كما خانني؟

أم انه الحب

عليه السلام؟

وهل تذكرت الذي قلتَه

بالأمس

أم كان الكلامُ كلامْ؟

فقلت: هل أنسى؟

ولما أزل أمشي

وتحت الجلد "طوق الحمام"

لقد تلقيت الهوى

كابرا عن كابر

وكان "مكيّ" الإمام

صحبتُه مارًّا بسبعينه

فخلتُني ألقاه من ألف عام

يغوص في أعماق

أعماقه

لكي يرى فوق الوجوه ابتسام

هذا جزء من قصيدة عمودية تمت إعادة توزيعها الكتابي على الصفحة مراعيا البناء اللغوي، لكن يمكن إعادة كتبتها بشكلها العمودي، والشاهد (٨) أبيات. لعِبَ الشاعرُ على مفردات اسم الشخصية ومؤلفاتها فكانت الصور (الطاهر المسكي) و(طوق الحمامة) لابن حزم الذي أصبح (طوق الحمام) وهو من تحقيق الطاهر مكي وهو (مكيّ الإمام) في العشق الذي كان "مارًّا بسبعينه". وباقي الأبيات هي سرد لصفات يعرفها كل من اقترب من أستاذه الطاهر مكي، أو زيادات هي إلى التذييل أقرب مثل الشهر الثاني من البيت الأول (وكنت تأتي دائما بانتظام).

هنا في النص – كما يظهر – تغيب (الصياغة/ الصناعة) وتختفي (البلاغة) التي ارتبطت بالشكل العمودي، ولم يبق إلا الشكل العروضي

الذي حاول أحمد بلبولة إخفاءه من خلال إعادة توزيعه كتابيا.

في الأبيات سنجد ما يمكن أن يكون "استعارات" هي جمل مجازية فقدت مجازيتها بكثرة تداولها وتحولت إلى "مجاز استخدام"، لتفقد البعد الاستعاري فيها مثل (خانك الوقت) و(أغرى الغرام)، وهي جمل معدودة لا تضفي أي بعد مجازي على الأبيات.

هنا يميل الشاعر إلى "التقشف البلاغي" باقتدار، وهذا الميل أصبح واحدا من أهم ملامح الشعرية المعاصرة، حيث فقدت عناصر (الطرب) و(الخطابية) و(المجاز) تأثيرها على الشعراء، ومال المبدعون إلى الاتكاء على (الباعث)، ومحاولة مواجهة النص الشعري من خلال (الشعرية)، وليس من خلال (الصنعة الشعرية)، وهو اتجاه يتنامى ويكتسب أرضا جديدة باستمرار، وفي ظني فهذا أحد تجليات (ما بعد الحداثة) التي كانت في جوهرها، ثورة على الحداثة بكل ما فيها من وعي وعقل واتزان ومحاولات خروج على (الثابت الموروث)، فجاءت (ما بعد الحداثة) ليواجه فيها الشاعر جمهوره (عاريا) من أردية البلاغة، يقدم الشاعر النص في ذاته، يمسك بفكرة "الشعرية" ويضعها امام القارئ "مجردة" دون تمويه لفظي أو طنطنة صوتية أو تهويمات بلاغية، قائلا: هذا هو الشعر.

وحلّت "النصية" هذه الإشكالية بأن جعلت نجاح مثل هذه الكتابات الثورية مرهونا باستجابة القارئ ورغبته في التعاون، فإذا اعترف المتلقي بها صارت نصوصا، وإن تجاهلها كفّتْ عن أن تكون نصوصا، وهذا لا ينطبق على هذا النمط من الكتابات فقط، بل يشمل كل أصناف الكتابات، فإن

الذي يعطي أي مكتوب صفة "نص" هو القارئ، وهذا هو جوهر "مبدأ التعاون" كما أقرته النصية.

وغني عن البيان أن هذا النوع من الكتابات الشعرية يحتاج إلى قارئ فطن مثقف، تجاوز مرحلة دغدغة الانفعالات السطحية والوقوع تحت إغراء المجاز والموسيقا، ليكن قادرا على مواجهة (الشعرية) من خلال (الباعث/ الحقيقة) التي هي جوهر كل الفنون.

ينجح أحمد بلبولة كثيرا في ديوانه (طريق الآلهة) في هذا النمط من الكتابة الشعرية ويقدم (نصه الشعري) إلى جماهير لم تعد (في حاجة إلى بلاغة وإطراب يسكناها في مكان لا تعدو عنه ولا تحيد" كما مر.

وانظر في هذا المقطع من نص بعوان (أحمد سامي ناحت الصخر)

كيف يا احمد

اخترعت ابتسامة

حاربتْ وحدها

الأسى والجهامة

وتمشيت بيننا مرح الخطو

رشيقا

مهندما كالنعامة

تلتقي الزائرين

بالدفء والحب

وتنعى رحيلهم بالسلامة.

ليس في هذه الأبيات من تقاليد الشعرية الموروثة إلا الوزن الذي حاول الشاعر إخفاءه بتوزيع الأبيات على شكل كتابي يوهم المتلقي أنها ليست عمودية، مبتعدا عن (البلاغة والإطراب) مواجها نصه الشعري من خلال (كتابة الباعث) في ذاته، ومن ثم ستجد شعر أحمد بلبولة يتميز بالبساطة والوضوح، وهذه هي الميزة التي يجنيها شعر قائم على (كتابة الباعث) لأن (البلاغة والإطراب) هي مولدات الخروقات اللغوية والخطابية والحلى اللفظية، وهي التي تدفع إلى كل ما يخفي (البساطة والوضوح). وهذا هو الذي يعوض عن غياب (البلاغة والإطراب)، فأنت هنا تواجه (الشعر) في ذاته، مصاغا أمامك، وليس (تعبيرات شعرية) ربما تمنحك (الشعر)، وربما تعجز بسبب الكثافة اللغوية والمجازية التي يحققها الشاعر الهادف إلى السيطرة على قارئه من خلال إغراقه في شلال من (البلاغة والإطراب).

ستظل مواجهة الشعر في ذاته من خلال (كتابة الباعث) من التحديات التي لا يقدر عليها إلا أصحاب المواهب الشعرية الحقيقية، مثل أحمد بلبولة.

الفصل الثاني عشر

نهاية الشعرية العربية

قصيدة نثر عصرية

يشهد الشعر المعاصر "ازدهارا" ملحوظا، يتمثل في أشكال تعبيرية متعددة، مثل: العمودي والتفعيلة وقصيدة النثر، ويمكن ملاحظة هذا الازدهار في تعدد الأمسيات والندوات الشعرية والمهرجانات. قد نختلف حول قيمة هذا "الشعر" ولكن في كل الأحوال هذه "الكتابات" يتم تقديمها باعتبارها شعرا، ويتلقاها القارئ بهذه الصفة.

لابد من الإشارة إلى عدة نقاط قبل الدخول في وصف الحاضر الشعري، ومن ذلك أن الثقافة العالمية تنفي اليقين، وهذه فكرة ترددها الثقافات العالمية، وتلخصها العبارة التفكيكية المذهلة التي قالها بول دي مان: "أي قراءة هي إساءة قراءة تحتاج إلى إعادة قراءة"، هذا معناه أن كل ما تسمعه يخضع للظن، فلا شيء "يقينيّ" وباستمرار نبحث عن "الصواب" الذي لن نصل إليه مطلقا.

كذلك اتفق النقد العالمي على أن بحث "القيمة" في الشعر قد انقضى زمنه، وليس من دور الناقد ومهمته أن يصدر أحكام القيمة على ما يقرأ، لأن مهمة النقد تقوم على "وصف" العمل: بنياته وآلية إنتاج المعنى، أو أبنيته اللغوية أو ترابطه النحوي أو نصيته إلى آخر هذه المداخل، والتي لا تقف مطلقا عند قيمة العمل المدروس، وفي هذه الحال يصح أي عمل لأن يكون مادة الدراسة فلا شيء يمنع من دراسة أي عمل – مهما كان – دراسة بنيوية أو نصية – مثلا – وللتذكير فإن المنهج البنيوي مطبق بنجاح على كتب وصفات الطبيخ بنفس النجاح في حال تطبيقه على أعمال شكسبير.

هنا، يصبح للرأي النقدي الذي نحصل عليه من القراءة صفة الفردية، فهذا رأي الكاتب، وهو رأي يخصه هو، وليس هناك ما يمنع من عدم الاعتراف به، أو الاعتراف به، وتزيد المناهج النقدية عندما تصف كل هذه الآراء بأنها "قراءات" وهي متساوية أمام النقد، فلا قيمة لقراءة فلان على قراءة فلان، لأن –كما سبق –كل قراءة هي إساءة قراءة، ونستحضر في هذا المقام ما دفع به أصحاب نظرية التلقي من التفرقة بين مفهومين للنص، (أ) النص (الذي كتبه مؤلفه). (ب) النص الجمالي، وهو الذي فهمه القارئ من هذا النص بالمفهوم (أ)، وحينما نتحدث أو نكتب فنحن نقدم (نصنا الجمالي) (النص الذي كتبه القارئ)، وفي هذه الحال تكون كتاباتنا انعكاسا لوعينا الفردي ومستوانا الثقافي، وهذا معناه أن هذه الكتابات أمر يخصنا نحن أصحابها.

لم تكن هذه الآراء لتجد لها مكانا إلا بفضل ما بعد الحداثة، التي ساهمت في تكريس هذا النمط من التفكير، وباختصار تحدثت الحداثة عن "المركز" وحاولت اكتشافه، سنجد ذلك في البنيوية والأسلوبية والقاعدة والمركز، في اللوجوس، وهذا ما خرجت عليه ما بعد الحداثة التي عمدت إل تفكيك "اللوجوس" والاعتراف – في أحسن الأحوال – بتعددية المراكز، وانعكس ذلك في فنون ما بعد الحداثة التي لم تعترف بموضوعات الفن "العلوية"، وعلى سبيل المثال سنجد في الرسم "Street art painting" وهو توجه في الرسم أنزل اللوحة من على الحامل ، ورسم على الأرض، وهي فكرة تلخص نظرية ما بعد الحداثة للفنون، إنها ليست فنونا فوقية، طبقية، بقدر ما هي أرضية، شعبية، وبالتالي تدور الفنون حول موضوعات

اليومي والمألوف والإيجابي والسلبي من شئون حياتنا، هذه هي عظمة ما بعد الحداثة التي جعلت الفن يدور حول إنسان العصر ومشاكله وإحباطه وآلامه، وليس حول إنسان "نصف إله" أو نبيل أو ارستقراطي – مثلا –.

تجلى هذا في الشعر في الانصراف – الكامل – عن "موضوعات" الشعر المألوفة، ولم يعد مقبولا أن ينصرف الشاعر ما بعد الحداثي إلى "المدح" أو "الهجاء" أو "الرثاء" – مثلا – فهذه موضوعات مريبة في وعي ما بعد الحداثة، وكذلك اللغة، لم تعد الأناقة اللغوية مطلوبة، ولا مرادة، وسعى الشعر إلى "اليومي والمألوف" ليس في موضوعاته فقط، بل في لغته، مع الحفاظ على السلامة اللغوية.

بكل أسف لا توجد مختارات شعرية للقرن لعشرين، وأتوقع لو ظهرت لوضّحت كثيرا مما نقوله، ولك أن تتخيل مختارات تضم نصوصا للبارودي وشوقي وحافظ والعقاد وشكري والمازني وأبو شادي وعلى محمود طه وناجي وصلاح عبد الصبور ونازك والسياب والبياتي وعفيف مطر ورفعت سلام وعبد المنعم رمضان وجمال القصاص وسمير درويش ومُحَّد الدسوقي ومُحَّد إسماعيل ومؤمن سمير وانتهاء بشعراء اليوم، ستدرك وقتها كمَّ التحولات التي طرأت على "الشعر العربي"، وسيصبح لديك تحفظ على أن تجمع كل هذه الكتابات تحت سقف واحد وتسميها نفس الاسم، وسيصبح لديك وعي بأنها "أشعار" عربية – بالجمع – لكن تجاوزا نقول: "شعر" عربي. وهنا تكون المهمة التي لم يقم بها أحد حتى الآن وهي كيف تحول الشعر من البارودي إلى٢٠١٩، وحتى "الشعر العمودي" الذي سنجده في هذه المختارات سيختلف تماما عن الكتابات التي سنطلق عليها

نفس الاسم "الشعر العمودي" عام ٢٠١٩، فهذه الأشعار العمودية المتأخرة مفعمة (ومتخمة) بوعي ما بعد الحداثة من جهة والخيال وبناء الصورة والرؤيا من جهة ثانية، ولك ان تضع نصوصا للبارودي في مقابل شعر أحمد بخيت مثلا وستدرك وقتها أنه لم يتبق من "الشعر العمودي" إلا "الوزن" فقط، وربما كانت قصائد النثر مثالا صارخا على هذا التحول لتخلصها من "الوزن" أيضا.

وبالعودة إلى دراسة "الشعرية " المعاصرة، سنجد أنها أحدثت انتقالا نوعيا لدى عدد لا بأس به من الشعراء يكتبون ما يمكن أن نسميه "قصيدة نثر عصرية"، لأنها تطوير لقصيدة النثر المعروفة، ويمكن أن نلاحظ هذا النموذج من شاعر واع بما يكتب، وهو خالد حسان، يقول:

أعترف أني شاعر فاشل

ليس لأنني لم أكسب جائزة واحدة في حياتي

أو لأنني أستنزف نفسي على فيسبوك بلا فائدة

- كما يقولون –

أو لأن قصائدي تخلو من الدهشة التي هي مناط الشعر

أو

أو

أو

أنا فاشل فقط

لأن كل ما كتبته

لم يجعلك تحبينني

تحية من القلب لمن لم يكتب على حائط فيسبوك حصاد ٢٠١٨

لمن لا يجد في حياته ما يستحق الاحتفاء به

لمن لم يقرأ – طيلة عام– كتابا كاملا لمن لم ينته من كتابة رواية أو بحث أو ديوان

لمن لا يحرص على البقاء في المقدمة

لمن لا يهتم بأرشفة حياته في سجل البطولات

لمن لا يخطط لكي يكون عظيما ل

من لا يقرأ بانتظام أو يكتب بانتظام أو يتعامل مع الحياة كموظف بائس

تحية للفاشلين الذين اختاروا الفشل بمحض إرادتهم

الذين لم تبهرهم هالات النجاح

الذين يعيشون دائما على الحافة

في هامش الحياة الكبير

هذا جزء من قصيدة طويلة، يمكن إعادة كتابته هكذا:

أعترف أني شاعر فاشل. ليس لأنني لم أكسب جائزة واحدة في حياتي. أو لأنني أستنزف نفسي على فيسبوك بلا فائدة –كما يقولون – أو لأن

قصائدي تخلو من الدهشة التي هي مناط الشعر أو .. أو .. أو .. أنا فاشل فقط. لأن كل ما كتبته. لم يجعلك تحبيني. تحية من القلب لمن لم يكتب على حائط فيسبوك حصاد ٢٠١٨ لمن لا يجد في حياته ما يستحق الاحتفاء به لمن لم يقرأ – طيلة عام–كتابا كاملا لمن لم ينته من كتابة رواية أو بحث أو ديوان لمن لا يحرص على البقاء في المقدمة لمن لا يهتم بأرشفة حياته في سجل البطولات لمن لا يخطط لكي يكون عظيما لمن لا يقرأ بانتظام أو يكتب بانتظام أو يتعامل مع الحياة كموظف بائس تحية للفاشلين الذين اختاروا الفشل بمحض إرادتهم الذين لم تبهرهم هالات النجاح الذين يعيشون دائما على الحافة في هامش الحياة الكبير

يتحول بهذه "الطريقة الكتابية" إلى نثر، وهنا يثور السؤال الجوهري والمربك، ما الذي يجعل الشعر شعرا؟ (الشعر وليس الكلام) وهذه نقطة لم يتوقف أحد عندها في الكتابات الحديثة، رغم حاجتها إلى الدرس.

اعترفت الكتابات القديمة بالنوع الأدبي (البعض يجعل الجنس = النوع، ويقول الجنس الأدبي) ووضَعَتْ حدودا لكل نوع وكان الأدباء يكتبون داخل تقاليد كل نوع، وبالتالي تبدو الفوارق واضحة بين الشعر والنثر وبين الرواية والشعر .. الخ، وعربيا، ستجد مئات المحاولات للتفرقة في التراث بين الشعر والنثر، وحظيت هذه المحاولات باهتمام واضح في القديم والحديث، برغم أن التراث العربي يعرف الخطابة والأمثال والحكم والإخوانيات والنثر الفني والرسائل لكن الاهتمام النقدي الأكبر (والأوحد) كان بالشعر، ولذلك سنجد "تقاليد" الشعر العربي التراثي منصوصا عليها بوفرة، بقصد التمييز بين الشعر والنثر، لأنهم اعتبروا أن

نقيض الشعر هو النثر، ولن تجد في كتابات القدامى ما يفيد احتمال وجود تداخل (أو علاقة) بين الشعر والخطابة أو الشعر والرسائل أو الشعر والمقامات، لكن الخوف –كله –كان من عدم اتضاح الفروق بين الشعر والنثر.

وفي فترة متأخرة ترجع إلى الحداثة، بدأت الشكوك تثور حول هذه "التقاليد" التي عزلت كل "نوع" على حدة، وتوالت الكتابات التي تنزع نحو إعادة التفكير في جدوى هذه الحدود، ومع ما بعد الحداثة حدث شبه اتفاق على "النص" وليس "النوع"، وبالتالي فإن الحديث عن "نوع" أدبي نقي وخالص هو محض هراء، وبذلك تداخلت الأنواع، وتحطمت الفواصل بين الشعر والرواية والقصة ... الخ.

كان لانتشار هذه الفكرة أثر واضح على النقاد الذين تسامحوا كثيرا مع كتابات حطمت التقاليد، وأكثر من ذلك لاقت هذه الكتابات ترحيبا وتشجيعا نقديا، حتى صارت "موضة" يدخل فيها من لا يعي الهدف الفني من وراء هذا التكنيك، فكتب "شعراء" كثيرون نصوصا تتداخل فيها الأنواع الأدبية، ليس بقصد توظيف الروائي أو المسرحي أو السردي – مثلا – في الشعري، بل لأنهم يكتبون – هكذا فقط. وواضحٌ الفرقُ بين "القصد الفني" وأن يكتب "الشاعر" لأنه وجد "الكتابات" هكذا.

نتج عن ذلك "نصوص" أدبية يتم تقديمها باعتبارها "شعرا" والمتلقي يتعامل مع "النصوص" وفق السمة التي يعطيها لها كاتبها، فإذا كتب عليها "قصيدة" أو "شعر" أو "ديوان"، فهي شعر. وإن لم يكتب الوصف النوعي

لهذه الكتابات فلن يقدر المتلقي على وصفها بأنها "شعر".

وسنعود إلى الشاهد السابق، في النسق الكتابي الأول، هذا شعر، وفي النسق الكتابي الثاني هذه فقرة نثرية تجد مثلها في أي عمل سردي. والسؤال: ما الذي يجعلها شعرا في هذه الحالة؟ والإجابة: القارئ.

في التداولية سنجد موضوعا مهما جدا في هذا الصدد وهو مبادئ الخطاب، ومنه "مبدأ التعاون" وهو مبدأ يلعب الدور الأكبر في جعل ما نسمع مقبولا، وأي نص مهما كان نوعه أو قيمته في حاجة إلى متلق متعاون يعترف بهذا النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة كي ينجح الفعل التواصلي، لأن أي فعل تواصلي يقوم على عمليتين: الإنتاج والتأويل، ويحيل الإنتاج إلى التلفظ الذي يرتبط بالمتكلم بالدرجة الأولى، وهذا من حقه ان يتكلم بما يحب، وكلامه – وحده – لا يُنْتِجُ :معنى" أو "تواصلا" إلا إذا تعاون معه المتلقي ومارس "التأويل" أي أعطى هذا الكلام "معناه"، وبدون المتلقي لا قيمة للكلام، وبالتالي إن كفَّ المتلقي عن التعاون مع منتج الكلام فلن يكون هناك "نص" وإن امتنع عن الاعتراف بأن هذا المكتوب "شعر" فلن يكون شعرا، وفي حال اعترافه بأن هذا الكلام شعر، فهو الذي سوف يمنح هذا "الشعر" معناه، ومن ثم يعتبر مفهوم المؤول الذي قدمه بيرس – في الدراسات التداولية – مركز تعريف التداولية، لأن وجوده – وجوده فقط – هو الذي يحقق بناء نظرية الكفاءة التواصلية، وهذه النظرية هي التي تفسّر كل الطرق التي يمارسها المرسلون والمتلقون لغرض الفهم والإفهام، وبذلك نضع "المتلقي " في "مكانه "الصحيح" هنا، لأنه هو الذي يؤسس مصداق كل أفعال الكلام.

لم تعد ما بعد الحداثة تتعامل مع اللغة باعتبارها "رموزا" تشير إلى "معان" يضع المرسِلُ هذه المعاني في "مرسلة لغوية" ويقوم المتلقي بفك شفراتها، وسيكون كل المتلقين قادرين على الوصول إلى نفس المعنى، صحيح أننا سنجد بعض الاختلافات في فهم الشفرة بناء على الوعي الثقافي والمعرفي والدور الاجتماعي ... الخ – هذا تفكير ما قبل الحداثة، تخطته ما بعد الحداثة إلى جعل "المعنى" يتولد لحظة النطق به، ولحظة السماع، وتلعب السياقات الخارجية دورها الأكبر في بناء هذا المعنى، و"اللغة" الملفوظة مجرد "جزء" في بناء هذا المعنى، وهذا ما أسماه جريس "التضمين"، وهو أن يكون معنى الكلام أكبر مما تحمله اللغة، بل أحيانا تكون دلالة الجملة مخالفة لمعنى الملفوظ.

ونقرأ لخالد حسان:

تخيلي يا أمي

أنني لم أعد أكتب الشعر

أصبحت رجلاً عادياً

كل ما يشغله لقمة العيش

وقيلولة هادئة

وفراش نظيف

تخيلي يا أمي

أنني كبرت

وأصبحت لي زوجة

وأولاد

وملامحي صارت بالفعل تشبه الآباء الطيبين

حتى أن جسدي تهدل

وعضلات بطني ترهلت تماما

وصارت هيئتي أقرب إلى "نجيب الريحاني "

في دور الموظف البسيط

الأمر لم يعد مجرد دور ممل في مسرحية عبثية

هنا، ما هي "الشعرية"؟ والشعرية هي ما يجعل الشعر شعرا، وهي موضوع لا يمكن البتُّ فيه بقول فصل، وعلى سبيل المثال ذهب جون كوهين إلى أن الإزاحة (= الخرق = الانزياح = المخالفة) هي التي تنقل الكلام من النثري إلى الشعري، وانتهى جاكوبسون إلى "الوظيفة الشعرية" في وظائف اللغة، وهنا في كلام خالد حسان، ما الذي يجعله شعرا؟

أؤكد على أن التخلي عن "الإزاحة" أو "الوظيفة الشعرية" لا يتم – هنا – بجهل، فالشاعر – كما سبق في ديوانه (أضحك كحفرة واسعة) له مقدرة هائلة على تحقيق إزاحات مبهرة تخلق مجازات مدهشة، ويستطيع أن يبني "لغة شعرية" جادة وتشير إلى نفسها **self-referential** باقتدار، لكنه – عن قصد – يبني كلامه على هذا النسق، فيختفي المجاز تماما، وتختفي الصور الشعرية ويختفي الوزن والقوافي، ولن تجد ما احتمى به

الشعراء من توظيف أساطير أو تناص أو توظيف موروث، ستجد لغة عادية جدا، ألفاظها مستخدمة بالمعنى المعجمي لها، لن تكون في حاجة إلى "تضمين جريس" لأن معنى الكلام لا يخالف معنى الملفوظات، ولن تجد إبهارا سياسيا أو إثارة دينية أو سياسية، أو خرق تابوهات، باختصار: لا يوجد شيء غريب يجعلك تنصت إليه، وعن قصد يفعل الشاعر ذلك، ويسمي هذه "الكتابة" شعرا، ونحن القراء نتعامل معها على أنها "شعر".

أن لم تكن مؤمنا بمقولات ما بعد الحداثة والتحولات النوعية وتفكيك المركز وتمجيد غياب اليقين وما شابه ذلك من المقولات التي كان لها الصدى الأكبر في الثقافات العالمية المتأخرة زمنيا، فلن ترى في هذه "الكتابة" شعرا، وستنظر إليها باندهاش وقد أعطاها صاحبها اسم "قصيدة" وكتبها بنمط كتابي يميزها عن النثر.

أما إذا كان القارئ يؤمن بما سبق وغيره من المقولات الذائعة لما بعد الحداثة فهذا "شعر" مميز جدا، استطاع هذا الجيل الشعري الذي يمثله خالد حسان أن يحرر الشعرية العربية من الكثير من "التقاليد" التي علقت بها بسبب التغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية العديدة التي مرت بها على امتداد تاريخها الطويل، وقد كانت تغيرات عنيفة، رافقها تحول عنيف في بنية المجتمع، فمما لا شك فيه أن البناء المجتمعي بكل سماته الثقافية والسياسية والطبقية ... الخ لا يشبه أدنى شبه المجتمع الجاهلي الذي إليه تنتمي هذه الشعرية أو المجتمع الأموي أو العباسي الذي بدوره بلور ملامح هذه الشعرية ووضع لها مقولاتها النقدية، وأي تفكير في وجه تشابه بين مجتمع القرن الواحد والعشرين وهذه المجتمعات سيفضي بصاحبه إلى إقرار

غياب التشابه تماما، ومن ثم فلماذا لا تبحث الشعرية المعاصرة عن ذاتها وهويتها في ضوء عالمها ومقولاته؟

حينما احتاج مجتمع ما إلى "الشكل" التقليدي للقصيدة حافظ عليه، ولعب هذا الشكل دوره الجمالي والأيديولوجي لخدمة هذا المجتمع، وحين غابت الحاجة الجمالية والأيديولوجية التي كان يمثلها هذا "الشكل" تفكك وخرج الشعراء عليه، هذا تطور تاريخي لا بأس به، ولكن الإقرار به وتصديقه يتوقف على الموقف النفسي والجمالي للمتلقي.

ستكون هذه "الأشعار" التي يمثلها خالد حسان محبطة لمشجعيها وهم يبحثون فيها عما يردون به على من لا يرونها شعرا، فلا بناء مجازي محكم، ولا خيال عال، ولا صور شعرية مقنعة، ولا شيء يمكن أن يقذفه أنصار هذا "الشعر" في وجه منكريه، لأن ما يجدونه هي "كتابة" تقصد إلى أن تكون بسيطة جدا، وتتحول اللغة إلى اليومي والمألوف حد الابتذال (مع الحفاظ على السلامة النحوية) ويعبر الشعر عن عواطف مباشرة ويومية وشائعة، وكأن الموضوع عودة إلى "اللغة الطبيعية" التي أقام عليها المذهب الرومانسي حجته، كما نجدها عند وردزورث، وعودة إلى "موضوعات الحياة" كما قدمها كولردج وظهرت عند العقاد في ديوان "عابر سبيل" مع فارق يتمثل في الاحتفال بالخيال أو المجاز أو الصور أو الوزن، هناك وغيابها عند خالد حسان، وهذا الغياب هو الإضافة التي تجدها في شعر خالد حسان. ولن تعدم وجه شبه كبير جدا بين "عابر سبيل" للعقاد ومثل هذه الأشعار التي مثلها خالد حسان.

هي تجربة معروضة لمواجهة الزمن، فلم يستثمر العقاد تجربته في "عابر سبيل" ولم يطورها أحد تلامذته – وما أكثرهم – فظلت "تجربة"، وأعتقد أن هذا هو الرهان على هذا الشعر، فهل يطوره شعراؤه ويستثمرون هذه "التجربة" بما يجعلها "ظاهرة"؟ أو أنها "حَدَثٌ" ما ظهر وسينتهي؟

مؤلف الكتاب

د .أبواليزيد الشرقاوي

أستاذ الادب العربي– جامعة القاهرة– كلية دار العلوم

له مجموعة من المقالات والبحوث والكتب منها:

- قناع الشاعر عند أمل دنقل :دراسة نصية – ٢٠٠٦
- نظرية التلقي في السياق العربي – ٢٠٠٥
- البنيوية العربية :علم وتاريخ – ٢٠٠٦
- تحولات المعنى المراوغ :دراسات في شعر صلاح عبد الصبور- النادي الأدبي بالباحة – المملكة العربية السعودية
- التأويل :مشاكله وضوابطه مقالات نقدية مترجمة عن التأويل والنشر والاستشراق والرواية – دار الثقافة – القاهرة – ٢٠١٢
- عن الأدب ومنظومة القيم :قراءة في شعر صدر الإسلام وبني أمية– دار النصر – القاهرة –1997
- تطور التأريخ الأدبي – ١٩٩٧
- وآليات الفهم والدلالة في المدونة النقدية الحديثة –الهيئة المصرية العامة للكتاب– 2017

الفهرس